

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Jornalismo

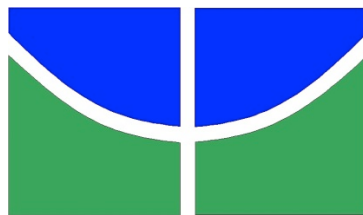
## **Heróis da resistência:**

### **Uma análise sobre a representação do militante em *Lamarca e O que é isso, companheiro?***

Dandara Oliveira Lima

Brasília – DF

Julho/2013



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Jornalismo

## **Heróis da resistência:**

### **Uma análise sobre a representação do militante em *Lamarca e O que é isso, companheiro?***

Dandara Oliveira Lima

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharela em Jornalismo sob orientação da professora Liliane Maria Macedo Machado.

LIMA, Dandara Oliveira.

Heróis da Resistência: uma análise sobre a representação do militante nos filmes *Lamarca* e *O que é isso, companheiro?*

Orientação: Liliâne Maria Macedo Machado

71 páginas

Projeto Final em Jornalismo – Departamento de Jornalismo – Faculdade de Comunicação – Universidade de Brasília.

Brasília, 2013.

1. Cinema brasileiro 2. Cinema-história 3. Representações Sociais  
4. Análise fílmica 5. Lamarca 6. O que é isso, companheiro?

**Heróis da resistência:**  
**Uma análise sobre a representação do militante nos filmes**  
***Lamarca e O que é isso, companheiro?***

Dandara Oliveira Lima

Profa. Orientadora: Dra. Liliane Maria Macedo Machado

Brasília, 24 de Julho de 2013.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Liliane Maria Macedo Machado (Orientadora)

---

Profa. Dra. Tania Montoro

---

Prof. Dr. Sérgio de Araújo Sá

---

Prof. Marcos Mendes (Suplente)

Para minha mãe, música, letra e dança de toda a minha vida  
e meu pai, meu guia, meu mestre.

## **AGRADECIMENTOS**

Foram caminhos cruzados que me levaram a estudar Jornalismo. Não sei dizer ao certo em qual momento, em qual esquina, em frente a qual manchete eu decidi que esse seria o certo a trilhar. Mas sei de onde veio a vontade coerente de querer escrever sobre o que me parecia errado no mundo. Apoiada por quem me deu o primeiro caderno e o primeiro livro; quem me ensinou a não fechar os olhos para o homem invisível, que nos aborda pelas ruas, que pede piedade ou só um pouco de atenção. Eu estudei Jornalismo por esse homem, mas só tive coragem de fazê-lo porque sempre contei com o suporte de minha mãe e de meu pai. À eles a minha devotada admiração, dedico todos as letras, todos os parágrafos, todos os suspiros de insônia ou de alegria que acompanharam esta monografia e que me aguardam nesta profissão.

Agradeço à minha orientadora, Liliane Machado, por quem sinto admiração desde o primeiro momento da aula de Observatório da Imprensa. Um muito obrigada também para Nélia Del Bianco, Fernando Paulino, Dione Moura, Márcia Marques, Janara Sousa, Olímpio Cruz, Gilberto Carvalho, Gustavo Cunha e aos demais. Sem esquecer, jamais, do maior e mais importante mestre em minha vida, Marco Antônio. Obrigada aos professores que, de bom grado, toparam participar da minha banca; Sérgio Sá e Tania Montoro.

Também compartilho este momento aos que, sem saber que o faziam, me impulsionavam para frente, sempre: Isabela Farinha, Wemily Queiroz, Robson Amorim, Pedro Ferreira, Dani Dantas, Família Solanes, Felipe Souto, Bebê Tavares, Bruna Gil, Cavi Loos, Caio Lins, Gabriella Kolling e Marcos Guimarães. Aos amigos que encontrei em redações e decidi carregar para a vida, Nathália Maestri, Clara Campoli, Bárbara Vasconcelos e Thaís Cunha. E as amigas da FAC, Nayara Machado, Ana Júlia Melo, Bárbara Cabral e Mariana Fagundes.

Muito obrigada aos que me chefiam, Fabiane Guimarães, Monica Bisi, Fabrício Santos, Raquel Miura, Meire Bertotti, Ivana Sant'Ana e Rose Nascimento. Também aos chefes e amigos, Juliana Borre e Roni Cavalcante.

Considero essa como uma monografia de todos nós.

"Meu Deus, vem olhar, vem ver de perto uma cidade a  
cantar, a evolução da liberdade, até o dia clarear."

(Chico Buarque)

## RESUMO

Este trabalho analisa a forma como o militante político foi representado em dois filmes da Retomada do Cinema Brasileiro, baseados em fatos reais; *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, e *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. O cinema é um meio de comunicação influente que pode atuar como uma poderosa ferramenta de disseminação de representações sociais que legitimam práticas sociais, culturais e políticas. Nosso objetivo é compreender como o cinema auxilia na construção da memória, da história, da identidade de um país e se ele pode, ao trazer à tona reflexões sobre o nosso passado político, engajar as novas gerações. Buscamos compreender ainda se a representação social do militante político, presente nos filmes analisados, contribui para apreciar a ideologia e ancorar significados históricos dispersos no imaginário brasileiro.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; cinema-história; análise fílmica; representações sociais; *Lamarca*, *O que é isso companheiro?*.



## **ABSTRACT**

This paper analyzes how political activist was represented in two films of Resumption of Brazilian Cinema, based on real events; *Lamarca (1994)*, by Sérgio Rezende, and *Four Days in September (1997)*, by Bruno Barreto. The cinema is an influential communication medium that can act as a powerful tool for the dissemination of social representations that legitimize social practices, cultural and political. Our goal is to understand how film helps in the construction of memory, history, identity of a country and if he can, to bring to light reflections on our political past, engage new generations. We seek to understand if the social representation of the political activist, present in the films analyzed, helps to appreciate the ideology and historical meanings anchor dispersed in the Brazilian imaginary.

Keywords: brazilian cinema, cinema and history, film analysis, social representations, Lamarca, Four Days in September.

## SUMÁRIO

Introdução	Pág 11
1. O subdesenvolvimento como identidade	Pág 14
1.1 Retomada: Uma nova esperança	Pág 27
2. Um filme, um documento	Pág 31
2.1 Representando a História	Pág 35
2.2 Ideologia, será que eu quero uma pra viver?	Pág 38
3. Heróis da resistência	Pág 41
3.1 A Era da Inocência	Pág 44
3.1.1 A hora certa de matar, a hora certa de morrer	Pág 45
3.1.2 A guerrilha rural	Pág 51
3.1.3 Pegar ou não em armas, eis a questão	Pág 55
3.2 Jonas e as mulheres	Pág 58
3.3 A causa que precede a ação	Pág 63
3.4 Um sonho que não deu certo	Pág 65
4. Considerações finais	Pág 68
5. Referências Bibliográficas	Pág 70
6. Filmografia	Pág 71

## Introdução

O período da Ditadura Militar no Brasil foi um momento de grande distensão social e intensa luta do povo brasileiro para restaurar um estado de direito para todos. A Ditadura poderia ter se alongado ainda mais e o restabelecimento do direito ao voto poderia permanecer como um sonho longínquo não fosse o esforço, o suor e o sangue de milhares de brasileiros que depositaram as suas esperanças em um ideal de liberdade, superando o conforto e a alienação. Obrigados a suprimirem suas identidades, o direito de ir e vir e foram, não em poucos casos, submetidas à tortura, terror e à morte: os militantes políticos de esquerda.

Com a Constituinte de 1988, essas pessoas se tornam inspiração para debates entre os intelectuais e representações no mundo das artes, sejam plásticas, musicais e literáveis. O cinema também não ficou indiferente ao assunto, sendo este beneficiado pelo poder de englobar e adaptar todas as linguagens artísticas, a um número crescente de espectadores.

O presente trabalho tem por objetivo analisar a representação dos militantes políticos em películas de caráter biográfico filmadas durante o período conhecido como a Retomada do cinema brasileiro, de 1994 à 1997. De acordo com Ismail Xavier, este é um período que se caracteriza por um “antintelectualismo” por parte dos cineastas e leis de incentivo que pouco faziam para estimular a arte em detrimento da indústria. A partir desta concepção, buscamos compreender se o contexto da Retomada influenciou na representação do militante. Tentamos compreender, ainda, como o cinema auxilia na construção da memória, da história e da própria identidade de um país. A narrativa cinematográfica poderia ser capaz de trazer à tona reflexões sobre o nosso passado político, ao ponto de demonstrar para os jovens que não vivenciaram a Ditadura os perigos de um regime autoritário? O cinema, que testemunha a História, reproduz leituras acerca da realidade que permanecem presas a estereótipos e preconceitos? Filmes históricos, como os escolhidos nesta análise, estão imunes as representações sociais de maneira que distinguem ficção e realidade?

De acordo com os autores que teorizam o cinema brasileiro e relacionam suas características ao contexto histórico do país, como João Guilherme Reis e Silva, Ricardo W. Caldas e Tania Montoro, o Brasil passou por vinte e cinco anos sem eleições diretas e, no dia 15 de março de 1990, Fernando Collor de Melo tomou posse com um discurso que prometia a modernização do país, em um sentido liberal e privatizante. Apesar de hoje o país contar com uma indústria cinematográfica representativa, com diretores, produtores e atores que possuem visibilidade internacional; a década que sucedeu a Constituinte sofreu com uma baixa produção audiovisual, com pouquíssimos recursos governamentais, o que resultou no esvaziamento de políticas públicas culturais implementado por Collor. Foi apenas após o *impeachment* do citado presidente e com a Lei do Audiovisual<sup>1</sup>, assinada durante o governo de Itamar Franco, que o Brasil voltou a investir na produção de filmes e de cultura, no geral.

Entretanto, o espaço para o produto nacional já não era o mesmo. As salas de cinema foram invadidas pela fórmula dos *cineplex*, com filmes *hollywoodianos* como principais produtos exibidos. Neste contexto, dois filmes nos chamaram atenção, *Lamarca* de Sérgio Rezende (1994) e *O que é isso companheiro?* de Bruno Barreto (1997). O primeiro foi baseado no livro biografia de José Emiliano e Miranda Oldack, de título *Lamarca*. O segundo, de mesmo nome do filme, foi baseado no best-seller do jornalista, escritor e ex-guerrilheiro Fernando Gabeira, que vendeu 250 mil edições.

Por se tratar de um período muito específico da produção cinematográfica nacional, buscamos identificar quais são as diferenças estéticas e temáticas da década, relembrar o fim da Embrafilme e, finalmente, entender como ocorreu a completa reestruturação da produção cinematográfica brasileira a partir de 1994. Mas antes, também consideramos importante compreender a trajetória do cinema brasileiro, desde a chegada das tecnologias fílmicas ao país, passando pelo seu

---

<sup>1</sup> Lei do Audiovisual: Lei Federal 8.685/93 de incentive a produção e co-produção de obras cinematográficas. A edição foi feita em 20 de julho de 1993 e, em 2003, ela foi prorrogada por mais 20 anos por meio da medida provisória n.º 2.228 de 2001. <http://www2.cultura.gov.br/site/categoria/apoio-a-projetos/mecanismos-de-apoio-do-minc/lei-do-audiovisual/>

período mais denso intelectualmente, com o Cinema Novo e o Cinema Marginal; até o período da Retomada.

No capítulo um, buscamos compreender, com a ajuda de teóricos e críticos do cinema brasileiro, como a arte cinematográfica se desenvolveu no país, baseada em quais parâmetros estéticos, sob quais tipos de dificuldades seja na produção, seja na distribuição do filme e sob qual contexto sócio-político. Em outras palavras, como chegamos ao cinema desenvolvido durante a Retomada? Para isto, consultamos livros e dicionários de cinema de autores como Alex Viany, Ismail Xavier, Paulo Emílio, Guido Bilharinho, João Guilherme Barone Reis e Silva, Lúcia Nagib, Ricardo W. Caldas e Tania Montoro. O capítulo conta ainda com um subtópico: *Uma nova esperança*, em que caracterizamos a Retomada do cinema brasileiro e as leis criadas no período de forma mais aprofundada.

No capítulo dois utilizamos os estudos de Cinema-História e das Representações Sociais para compreender a importância do cinema nas estruturas de produção de sentido e na formação dos sujeitos sociais. Para o historiador Marc Ferro, um filme também pode ser encarado como um “objeto-imagem”, tratando-se de um documento que testemunha, autoriza e aborda a História. Ainda neste capítulo, abordamos a especificidade da linguagem fílmica em seus diversos elementos – roteiro, iluminação, enquadramento, banda sonora, direção de arte. Os teóricos de Cinema-História, Jorge Nóvoa e José D’Assunção Barros, chamam atenção à necessidade de compreender o uso da linguagem cinematográfica. Atendendo a esse chamado, usamos o estudo de teóricos da análise fílmica: Jacques Aumont e Angelo Moscariello.

Após compreender a importância do estudo dos elementos técnicos para análise fílmica na ressignificação de personagens e situações dos filmes históricos; no subcapítulo *Representando a História*, nos debruçamos na teoria das Representações Sociais com obras de Denise Jodelet e Pedrinho Guareschi. A primeira autora nos orienta no sentido de definir o que são as representações, porque elas existem e como circulam na sociedade. Já Guareschi, sob a perspectiva de que toda representação é ideológica, nos abre caminhos para estudar representações de ideologia na mídia. Em razão da interface entre o conceito de

representações sociais e ideologia, consideramos importante abordar o tema ainda mais, no último subcapítulo *Ideologia, será que eu quero uma para viver?*, sob a concepção do conceito Ideologia da socióloga brasileira Marilena Chauí e de John B. Thompson.

Por fim, no capítulo *Heróis da resistência*, realizamos a análise propriamente dita dos filmes escolhidos. Procuramos identificar quais os elementos que se repetem e quais se diferem nas duas obras na tentativa dos diretores de representar a figura histórica que foi o militante político revolucionário. De um lado percebemos, em ambos os filmes, uma representação dos militantes como pessoas inocentes, quase despreparadas para realizar os debates e as ações que o momento social do país exigia. Em *Lamarca (1994)*, encontramos ainda uma fé cega no sucesso da “revolução”; enquanto no longa de Barreto, quase ficamos sem entender o porquê dos jovens militantes agirem como agem.

## **1 O sub-desenvolvimento como identidade**

Desde que o cinema desembarcou no Brasil, o cineasta brasileiro teve de acostumar-se a produzir suas obras acompanhado pela dificuldade de acesso às tecnologias cinematográficas. Tais dificuldades o levaram, entretanto, a usar a criatividade de forma especial. Onde não havia recursos, havia o esforço de manifestar, por meio da sétima arte, a identidade brasileira e sua cultura.

Porém, a trajetória do audiovisual no Brasil é acompanhada por diversas crises e rupturas, tanto em seu período inicial como após a consolidação de gêneros comemorados pelos críticos, como o Cinema Novo e o Marginal, contemporâneos ao período da Ditadura Militar. A redemocratização do país e a promulgação da Constituição de 1988, como veremos, não representou a continuidade de um cinema nacional ovacionado como arte. Temos, portanto, um cinema que sempre beirou o limite entre expressão da cultura nacional e indústria com enormes dificuldades de se sustentar. Mas, para que possamos compreender o cinema contemporâneo

brasileiro, também precisamos voltar aos primórdios e percalços da sétima arte no país.

Podemos adiantar que trabalhar com cinema no Brasil nunca foi uma escolha fácil. Paulo Emílio, no livro que inspirou o nome deste capítulo, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (1980), explica que enquanto na Europa Ocidental e na América do Norte o cinema representava o primeiro sinal da extensão da Revolução Industrial ao campo do entretenimento; no Brasil, poucos locais do Rio de Janeiro, então Capital da República, sequer contavam com serviço de energia elétrica para que os produtos estrangeiros fossem exibidos. Por este motivo, principalmente, os dez primeiros anos do cinema em terras brasileiras foram paupérrimos.

Esse fruto de aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos, respectivamente em 1888 e 1889 (EMÍLIO, 1980, p.8)

Segundo Alex Viany, em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1987), ninguém sabe ao certo quem trouxe o cinema para o Brasil, mas os registros demonstram que a primeira sessão ocorreu em 8 de julho de 1896, na Rua do Ouvidor, número 57, Rio de Janeiro, capital. Mas foi somente em 1907, com a inauguração da Usina de Ribeirão das Lages, que a produção cinematográfica começa a crescer, principalmente no Rio de Janeiro onde, segundo Paulo Emílio (1980, p. 23) foram instaladas 18 novas salas de exibição entre os meses de agosto e dezembro daquele ano. Viany (1987, p. 36) cita o livro *História do Cinema Brasileiro* (1956), onde Ademar Gonzaga explica que, naquela época, os cineastas não se preocupavam com a concorrência estrangeira. Segundo Gonzaga, em 1909, por exemplo, o Brasil produziu mais de cem filmes.

Outras características dessa herança escravocrata também se manifestariam no cinema, como a presença quase exclusiva de italianos na produção e exibição dos filmes. Isso porque o brasileiro ainda acreditava que “o trabalho com a mão era, quando mais simples, obrigação de escravo e, quando mais complexo, função de estrangeiro” (EMÍLIO, 1980, p.9). Foi somente anos mais tarde, ainda de acordo

com Paulo Emílio, que fotógrafos começaram a se interessar pela imagem em movimento. O crítico se refere ao momento entre 1908 e 1911 como a “era de ouro” do cinema brasileiro. As pessoas se interessavam pelos filmes cômicos, melodramas e por aqueles que criticavam os costumes urbanos. Mas um estilo era o preferido pelo público, os “filmes cantantes”, em que os atores cantavam ou falavam posicionados atrás da grande tela, como se o som realmente pertencesse ao filme.

Entretanto, a calmaria sempre precede a tormenta, que chegaria logo. Mais especificamente, em 1912, ano da primeira crise do cinema brasileiro. De acordo com Paulo Emílio, a “era de ouro” nacional não poderia durar muito tempo. O cinema artesanal passa a perder o interesse do público que se voltava aos filmes estrangeiros realizados a partir de uma concepção de cinema como indústria.

Além disso, com a diminuição da produção nacional, o público que já não tinha repertório fílmico, prestigiava apenas as salas que exibiam filmes do gênero policial ou os semelhantes às óperas italianas que eram dubladas por conhecidos artistas brasileiros. A partir de 1912, até 1922, foram produzidos anualmente cerca de seis filmes de enredo, poucos com projeção superior a uma hora. Alguns cineastas merecem destaque nesse período crítico, entre eles Antônio Leal e os irmãos Paulinho e Alberto Botelho.

Segundo Ricardo W. Caldas e Tânia Montoro no livro *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX* (2006), diante da crise, “restava despertar o interesse do público e dos exibidores. Um gênero fílmico que possibilitasse a lucratividade das produções deveria ser encontrado” (2006, p. 34). Nesse período apareceram os primeiros sinais de revitalização do cinema brasileiro com o italiano Vittorio Capellaro, cineasta responsável por adaptações de obras literárias brasileiras. Os autores ressaltam que, até então, o cinema não estava incluído na escola modernista da época e não teve lugar de fala na Semana de Arte Moderna de 1922. Ele representava a tecnologia e visava o lucro.

Surgem vários ciclos regionais de produção cinematográfica, em Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Amazônia, Pernambuco e São Paulo; com



personalidades promissoras envolvidas até mesmo em cidades do interior do Brasil. Paulo Emilio ressalta (1980, p. 13) que, pela primeira vez, há uma progressão orgânica de filme para filme, como se os cineastas estivessem buscando uma consciência cinematográfica nacional, com incontestável domínio de linguagem e expressão estilística. O cinema mudo brasileiro, que finalmente encontrava sua estética e certa plenitude, seria mais uma vez vítima das circunstâncias. Pois, no resto do mundo, o cinema falado buscava o lucro e já contava com aceitação do público.

O cineasta brasileiro que já tinha de lutar contra todo tipo de dificuldades para produzir filmes mudos, como falta de acesso a equipamentos ou nenhum recurso para distribuição; agora precisaria se adequar ao panorama pesado da arte-indústria. Tal dicotomia entre o cinema como arte e o cinema como espetáculo continua como uma preocupação presente nas obras de importantes cineastas brasileiros para além da produção realizada durante a Ditadura Militar. Em 1929, o crítico Otávio de Faria, ao analisar o longa *Brasa Dormida*, de Humberto Mauro, afirmaria que “é preciso fazer cinema e não espetáculo. Porque cinema nós podemos e já sabemos fazer, apesar de toda a falta de recursos materiais” (FARIA; VIANY, 1987).

Alguns ainda tentaram, durante um curto período de tempo, ignorar a emergência do cinema falado. Mas, na prática, a produção diminuiu no Brasil. O público que, em um primeiro momento rejeitava o fato de ter que assistir os filmes e ler as legendas ao mesmo tempo, logo se acostumou com a novidade. Para ajudar os cineastas a vencer essa falta de recursos materiais citado por Otávio de Faria, durante as décadas de 1930 e 1940, algumas políticas de incentivo surgiram. Principalmente porque é neste período que os centros urbanos assumem o poder junto à postura de Getúlio Vargas de defesa da indústria nacional. Inicia-se a intervenção estatal no cinema que asseguraria o prolongamento dos jornais cinematográficos, obrigaria as salas a exibirem uma pequena porcentagem de filmes de enredo brasileiro e incentivaria uma solidariedade entre comércio e cinema, com leis de incentivo fiscal para quem investisse na produção cinematográfica nacional.

Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Governo Vargas, em 1939, os cineastas brasileiros encaram, pela primeira vez, a regulação e, em alguns casos, a censura. Aos donos de cinemas, a Ditadura de Vargas estabelecia uma cota mensal para estreias de filmes nacionais, que naquele ano era de um longa-metragem por ano. Encurralados pelo cinema estrangeiro, os cineastas aceitam a proteção do Estado e, como retorno em um pacto estratégico, produzem filmes patrióticos que beneficiaram a política populista.

O resultado mais evidente deste tipo de incentivo e regulação induzidas pelo Governo Vargas foi a proliferação de um gênero de filmes que desolavam os críticos de cinema; a comédia popularesca, que usava elementos da cultura nacional como sambas e marchinhas, misturavam o carnaval com a figura do malandro brasileiro, utilizando uma linguagem de fácil entendimento, semelhante a outras manifestações que já faziam sucesso, como o rádio e o teatro burlesco. Figura mais famosa da época, Carmem Miranda representava a tentativa da indústria nacional de aplicar o estrelismo no Brasil. O estrelismo era a aposta do cinema hollywoodiano para atrair o público transformando os atores em ícones.

Mais tarde, este gênero – então, nomeado pelos cineastas e críticos de cinema como Chanchada –, retomava o interesse do público. Na opinião de Paulo Emílio, a Chanchada “soube lidar, a seu modo, com o atraso econômico, encontrando uma forma comunicativa do filme de baixo orçamento em conexão com o mercado” (EMÍLIO; CALDAS e MONTORO, 2006, p. 64). Durante vinte anos esse gênero foi o responsável por registrar e exprimir aspectos e aspirações do panorama humano, principalmente referentes ao centro urbano do Rio de Janeiro.

Mas, para Sérgio Augusto, autor do livro *Este mundo é um pandeiro: a Chanchada de Getúlio a JK (1989)*, não é somente por conta da aceitação popular que a Chanchada merece um lugar destacado na filmografia brasileira.

As Chanchadas transpiravam brasilidade por quase todos os fotogramas – e não apenas ao colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claqué, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência

burocrática. Até quando pretendiam ser meros pastiches de tolices estrangeiros, algo lhes traía a inconfundível nacionalidade (AUGUSTO, 1989, p. 16)

Apesar do que se imaginaria, de acordo com Sérgio Augusto, ela não foi batizada no Brasil ou por um brasileiro. Trata-se de “um termo italiano, que, segundo o *Grande dizionario dela lingua italiana*, significa ‘um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar’” (AUGUSTO, 1989, p. 17). Na Argentina, antes de se transformar em uma palavra usual no Brasil, ela designava “porcaria” ou “uma peça teatral sem valor”. O primeiro filme a ser classificado como uma protochanchada brasileira estreou no Rio de Janeiro em 1947; foi o *Este mundo é um pandeiro* (1947), dirigido por Watson Macedo – que serviu de inspiração para o título do livro de Sérgio Augusto.

Os filmes de Chanchada se dividem em quatro momentos: os protagonistas se metem em apuros, um personagem cômico tenta ajudá-los, o vilão leva vantagem e, por fim, o vilão é vencido pelos protagonistas.

Tanto a obra de Alex Vianny (1987) como a de Ricardo W. Caldas e Tânia Montoro (2006) ressaltam a produtora Atlântida como a principal responsável pelos filmes da década de 1940, produzindo de três a quatro longas por ano. A Atlântida foi criada pelo cineasta Moacyr Fenelon para dar continuidade à própria carreira em 1941. Com a eleição de Eurico Gaspar Dutra, em 1946, uma nova Constituição é promulgada com dispositivos que asseguravam nos cinemas brasileiros a exibição de, pelo menos, três filmes nacionais ao ano.

De acordo com os autores de *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX* (2006), surgia um modelo industrial rudimentar no período, voltado exclusivamente para o mercado. Ao final da década,

alguns críticos comentavam que o cinema brasileiro permanecia em decadência, devido exclusivamente ao cinema carioca, crucificando, independentemente de valores próprios, todos os filmes sob o estigma da Chanchada. (CALDAS e MONTORO, 2006, p. 71)

Sérgio Augusto (1989, p. 23) ressalta as críticas feitas por Moniz Vianna, entre fevereiro de 1948 e fevereiro de 1949. Escrevendo sobre o longa *É com este que eu vou* (1948), – dirigido por José Carlos Burle e protagonizado por Oscar Oscarito – Vianna afirma que o cinema nacional permanecia no erro e na aventura. “Sem as duas pernas. Com duas muletas que não o fazem sair do lugar. E – nem era preciso dizer – com outra coisa no crânio bem diferente de cérebro” (VIANNA; AUGUSTO, 1989, p. 23). Vianna deduz que o filme com Oscarito se caracteriza pela “incapacidade intelectual” e “poder de criação inteiramente nulo”.

Em 1950, a produção não parou de aumentar, chegando a estabilizar-se em torno de trinta filmes anuais. Ainda assim, de acordo com Sérgio Augusto (1989, p. 27), em 1953, os filmes brasileiros representavam 6% do mercado, ou seja, mesmo com a reserva de salas e com incentivo fiscal, o produto nacional ainda era menos consumido no país. A produção da década de 1950 é dividida por Paulo Emílio em dois grupos que buscavam realizações completamente diferentes; o primeiro, batizado pelo autor como “os arrivistas” (1980, p. 16), se caracterizava pela presença de sentimentos fantasiosos atribuídos à elite, como nostalgia, pessimismo, ausência de senso crítico e de humor. Entretanto, esses cineastas se aproximaram da camada social a que aspiravam, praticando ainda um conservadorismo, em clara oposição ao cinema praticado pelo segundo grupo de relevância durante a década de 1950, os cineastas cuja principal influência era o cinema italiano. No período que sucedeu a Primeira Guerra Mundial, em que o Brasil teve uma pequena participação, cineastas de esquerda que admiravam o cinema italiano, obtiveram algum êxito em filmes isolados que dignificavam a humanidade, com produtos regionais e maduros tecnicamente.

Ainda sob o estigma da Chanchada, surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada pelo engenheiro italiano Franco Zampari que, de acordo com Alex Viany (1987, p. 106), investiu 150 milhões para sua criação, firme na crença no talento brasileiro. O tamanho do empreendimento, entretanto, sempre foi acompanhado de perto pela certeza da derrocada. Pedro Lima em artigo d'O Jornal de 1954, citado no livro de Viany, já previa o insucesso desde o primeiro dia, antes

mesmo da Vera Cruz produzir seu primeiro filme: *Caiçara*. Na crítica, Pedro Lima destaca que a empresa

não se firmava em alicerces sólidos. Esta base, que faltava desde o primeiro instante era sua parte comercial. Em cinema, não basta produzir os filmes, mas pensar-se principalmente em seu mercado, nos rendimentos da bilheteria e na percentagem que cabe ao produtor. Mas, na Vera Cruz, começaram de maneira diferente. Seu lema era produzir caro, filmes que por seu custo representassem a garantia de poder vencer no mercado interno e se projetar no exterior, canalizando dinheiro para os cofres da empresa (LIMA; VIANY; 1987, p. 108)

Pedro Lima chamava atenção ao fato de que, um fracasso milionário como o da Vera Cruz, poderia lançar descrédito à indústria do cinema nacional. Viany (1987, p. 109) ressalta que a produtora de São Bernardo foi responsável por uma sensível melhora no nível artístico e técnico da produção brasileira, precipitando a industrialização da sétima arte no país. Assim,

dividiu-se o campo cinematográfico em três grupos mais ou menos distintos: o primeiro e menor era composto dos aventureiros que viam na empresa um perigo para suas aventuras de pequeno porte; o segundo, onde também havia alguns aventureiros, era constituído de gente que só via o futuro do cinema brasileiro na Vera Cruz, para qual queria entrar de qualquer maneira; e o terceiro era formado pelos descrentes, que, conhecendo a real situação do cinema brasileiro e não acreditando em milagres, nas condições em que se achava, não só o cinema artesanal do país, mas principalmente nas condições políticas, sociais e econômico-financeiras do Brasil, temiam, como Pedro Lima, uma crise global da nossa indústria engatinhante quando a companhia fracassasse (VIANY, 1987, p. 110)

Mas, ao contrário desta última previsão e de acordo com Ismail Xavier, em *Cinema Brasileiro Moderno (2001)*, foi exatamente com a derrocada da Vera Cruz que o cinema passa pelo período mais criativo e denso no Brasil; o que dura até o final da década de 1970. Principalmente por conta do desenvolvimento do Cinema Novo e da “estética da fome”, cujo principal representante foi o cineasta Glauber Rocha, que defendia o uso de uma linguagem cinematográfica como forma de retratar a realidade social do país. Como define Ricardo W. Caldas e Tania Montoro,

o grupo responsável pelo Cinema Novo “desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora, questionadora do mito da técnica e da burocracia de produção” (2006, p. 81).

O Cinema Novo, segundo Ismail Xavier (2001), cria uma relação ambígua com o “caráter nacional”, seja quanto à religião, ao futebol ou às festas populares. Havia a dúvida de que certas práticas tipicamente nacionais também desempenhavam um papel alienador na vida do brasileiro. Até a década de 1970, os cineastas desta escola passaram a se preocupar em construir um estilo, sob o parâmetro de uma nação que não se levantava para revolução – como pretendia um ansioso Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), – mas que não poderia ser considerada como totalmente alienada. Tais preocupações também encontravam espaço na produção que avizinha o país.

Tratou-se, em verdade, de um momento especial da história da América Latina, marcado pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude, que deram um tom dramático ao período. Naquele momento de polarizações, quase nada escapava à dicotomia entre revolução e reação, muitas vezes posta em termos caricaturais. A esquerda, atenta à contradição entre esquemas imperialistas e interesses nacionais, dividida entre as alianças populistas e a luta armada, acabou a década [de 1960] vendo prevalecer a política da direita, com a administração, muitas vezes militar, de um modelo de avanço econômico excludente das maiorias – a clássica modernização conservadora. (XAVIER, 2001, p. 23)

Neste contexto, o Cinema Novo promove diálogos com a música, o teatro e a tradição literária brasileira, usando a condição do oprimido como combustível. Paulo Emílio (1980, p. 103) também teoriza o Cinema Novo, cuja absorção foi favorecida pela juventude que se sentia representante dos interesses do brasileiro à margem da sociedade. Por essa aspiração, o Cinema Novo reflete e cria uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro. Se interessa pelo sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. Porém, essa juventude

esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma (...). A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga Chanchada quase não foi atingido e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. (EMÍLIO, 1980, p. 102)

Em 1965, Glauber Rocha escreve *Por uma estética da fome*, em que defende a legitimação da violência como resposta à opressão cada vez maior com o Golpe Militar de 1964. Enquanto os artistas tentavam escapar às garras da censura, se comprometiam com o sentimento revolucionário que também florescia com o cinema militante. Ou seja, produções audiovisuais intimamente ligadas às lutas sociais, sendo por elas influenciadas ou tentando registrá-las. Bernardet (1991, p. 115) define o cinema militante como uma arte politicamente engajada, ligada a movimentos ou organizações sociais. Em primeiro lugar, o autor localiza a temática destes filmes e depois, identifica a forma como esses filmes são exibidos e produzidos, sem se incorporarem às ações dos movimentos aos quais estão ligados.

Não só estes filmes supõem meios de produção e métodos de trabalho totalmente diferentes do cinema-mercadoria, como também supõem circuitos de exibição e relação com os espectadores diferentes dos que conhecemos habitualmente. (Bernardet, 1991, p. 116)

As críticas à Chanchada não diminuiriam na década de 1960, passando a existir uma relação “edipiana” com o Cinema Novo, de acordo com Sérgio Augusto (1989, p. 27). Isso porque, os cineastas preocupados com essa “estética da fome” tinham iniciado na profissão como assistentes e até mesmo como diretores de filmes de Chanchada. O cineasta Roberto Farias, por exemplo, foi assistente de Watson Macedo que, como vimos, dirigiu, dentre outras obras, o filme *Este mundo é um pandeiro* (1947). Farias reconhece que as comédias carnavalescas lhe deram uma boa formação técnica, mas afirma que essas eram imitações de comédias populares estrangeiras. Já Nelson Pereira dos Santos, precursor do Cinema Novo, é mais condescendente quando se refere à Chanchada, reconhecendo no gênero a

tenacidade e a luta de se manter a produção nacional em funcionamento. Sérgio Augusto cita o crítico Elzy Azeredo, do jornal *Tribuna da Imprensa*, que “propôs que se reformasse a Chanchada com medidas de profilaxia técnica e estética, visando afastar do seu rebanho “as plateias analfabetas ou que nunca abriram um livro fora da escola” (AUGUSTO, 1989, p. 28). Entretanto, à essa altura era tarde demais para que a Chanchada conseguisse atrair um novo público.

Ao final da década de 1960, como explica Xavier (2001, p. 31), surge o Cinema Marginal, com a proposta de empregar o “cinema poesia”, cujos cineastas se recusavam a enxergar o Brasil como uma dualidade de país rural *versus* país urbano, valendo-se das ideias Tropicalistas presentes na música e no teatro para montar colagens entre o moderno e o arcaico. Vale lembrar que é nesse período que o Ato Institucional nº 5, o AI-5, é imposto pela Ditadura, tornando-a ainda mais repressiva e violenta.

Ricardo W Caldas e Tânia Montoro definem a criação da Embrafilme como o momento em que “o sonho do popular se desfigura” (2006, p. 94). O ano era 1969 e a ideia de cinema como caminho para a revolução começava a esvair-se, abrindo as portas para o pessimismo. A Embrafilme representava “a tentativa do Estado em centralizar as produções cinematográficas de modo a exercer maior influência no setor” (2006, p. 95), pois o órgão, que pertencia ao regime militar, intervia direta e agressivamente na produção audiovisual brasileira, deixando no passado a simples mediação estatal que tínhamos, até então, em voga. Ao mesmo tempo, também significava a possibilidade de promover o filme nacional em um mercado que, como vimos, carecia de sustentáculos para competir com o produto estrangeiro.

O golpe nos cineastas do Cinema Novo e no Cinema Marginal foi duro. Ricardo W Caldas e Tânia Montoro (2006, p. 225) afirmam que nos anos 1970 o mercado cinematográfico funcionava a toque de caixa que, combinando com a truculência política e modernização aguda, enterraria de vez os resquícios dos efervescentes movimentos culturais do período anterior. Surge, assim, uma crítica à politização do cinema dos anos 1960.



Dessa forma, o Cinema Novo molda-se às exigências da repressão e da censura; criando divergências com os cineastas do Cinema Marginal, que se recusavam a aceitar o esquema da Embrafilme e configuravam o “salão dos recusados”, nas palavras de Ismail Xavier (2001, p. 33). Ricardo W. Caldas e Tania Montoro (2006, p. 227) recorrem ao estudo de Gatti (1999) sobre a Embrafilme, em que o autor divide a presença da estatal em três períodos históricos distintos dentro da produção cinematográfica nacional. A primeira fase termina por volta de 1974. Nesse período, foi criado o Plano de Ação Popular (PAC); parte de uma política cultural para o país, responsável por crédito financeiro, auxílio político e uma tentativa de movimentar os meios intelectuais e artísticos. Voltava-se, principalmente, à distribuição do produto brasileiro no mercado estrangeiro.

Em 1976, foi criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Embrafilme passa por um período nacionalista que duraria até o final da década de 1980. É também nesta época que a empresa se preocupa, em paralelo, com a produção e com a distribuição da atividade cinematográfica, tornando-se uma co-produtora dos filmes nacionais. Entretanto, as políticas de incentivo demonstraram ser frágeis e contraditórias, pois também favoreciam pequenos grupos. Caldas e Montoro usam as considerações de Amâncio (2000; 2006, p. 228) para explicar essas características.

Esse autor observa que o Estado subsidia e promove diretamente o processo produtivo, caracterizando o aparecimento de um cinema híbrido que sem ser completamente dirigista, se localizou entre as perspectivas do mais arrojado cinema autoral e do mais inconsciente cinema comercial (CALDAS e MONTORO, 2006, p. 229)

Entretanto, essa relação direta que a Embrafilme mantinha com os realizadores/produtores durou pouco tempo e com o fim da gestão de Roberto Farias, a empresa modifica a intermediação com estes produtores. Chega a um ponto em que a Embrafilme desempenha um “monopólio na atividade cinematográfica” (CALDAS e MONTORO, 2006, p. 229). O público, novamente, começa a abandonar as salas de cinema, fato que atinge não só o produto nacional como o estrangeiro. Entre 1975 e 1985, algumas cidades, principalmente as do interior do país, atingem índices de mais de 50% de diminuição no número de salas

de cinema e o produto nacional se mantêm em uma faixa de 30% de todo o mercado. Isso acontece porque, já na década de 1980, o mercado brasileiro retroage – e com ele, o cinema – por conta da crise econômica mundial.

Também nesta década, no já citado *Cinema: Trajetória do Subdesenvolvimento* (1980), Paulo Emílio se preocupa com a continuidade da produção nacional pós apogeu do Cinema Novo e as correções empregadas por conta do Golpe Militar. O autor afirma que não haveria, na época em que o livro foi escrito, uma indústria cinematográfica funcionando normalmente no país. Ele denuncia os cineastas que se preocupavam com o cinema importado e superestimavam os festivais internacionais (1980, p. 83). Para o autor, todos os esforços deveriam se voltar para o público e mercado brasileiros.

Paulo Emílio (1980, p. 110) lamenta o paulatino desaparecimento da intelectualidade presente nos filmes do Cinema Novo e pede para que o público, que prestigiava estes produtos, não fique impassível ao ponto de desistir do cinema brasileiro.

A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar: este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá (EMÍLIO, 1980, p. 111)

Ismail Xavier (2001, p. 12) explica que, em comparação com a perspectiva revolucionária de Glauber Rocha; temos um Paulo Emílio cuja visão alia, na consciência dos passos do cinema em terras brasileiras, o pessimismo de quem conhece o peso das circunstâncias. Para Xavier, as previsões de Paulo Emílio se confirmam somente depois, na década de 1990, quando temos o completo esvaziamento da produção nacional com a derrocada da Embrafilme. Mas antes de chegar a este período, é importante ressaltar que a experimentação vivenciada com o Cinema Novo e o Marginal continuou como um traço herdado até meados dos

anos 1980. Para o teórico, a década representa o fim da densidade no cinema brasileiro, com uma nova geração que

(...) pratica a cinefilia reconciliada com a tradição do 'filme de mercado' sem os resíduos nacionalistas do 'mercado é cultura' derivado do Cinema Novo. São realizados filmes cheios de citações, nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 1980; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação, implicados na linguagem do cinema, descartando-se de vez o 'primado do real', o perfil sociológico das preocupações (XAVIER, 2001, p. 38)

A terceira e última fase da Embrafilme começa no ano de 1986 e termina com o fechamento da empresa, em 1990. À essa altura, o modelo estatal da Ditadura deixava clara a necessidade de uma reformulação institucional que fosse capaz de legitimar sua intervenção na atividade cinematográfica. Porém, com a redemocratização, seu destino foi a extinção logo após a eleição de Fernando Collor de Mello, em 1990.

É fundamental compreendermos a importância da intervenção da Embrafilme para o cinema brasileiro, ainda que as críticas não sejam poucas. De acordo com os dados do livro *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX*, de Ricardo W. Caldas e Tania Montoro (2006, p. 233 - 235), foi por conta da Embrafilme que, durante a década de 1970, o cinema brasileiro se manteve em quase 30% das salas de cinema em todos os dias do ano. Além disso, enquanto em 1967 o Brasil contava com 829 salas, em 1975 esse número equivalia a 3276 salas. Também é indiscutível o cumprimento da lei que obrigava a reserva de mínimo de salas de cinema para a exibição do produto nacional. A empresa atuou ainda como co-produtora em cerca de 23% dos filmes nacionais entre 1971 e 1979. Seu declínio começa apenas na década de 1980, pois o número de televisores aumenta no país, assim como a inserção do vídeo-cassete.

## 1.1 Retomada: uma nova esperança

Com o fim da Embrafilme, o cinema brasileiro que produzia, de acordo com Ricardo W. Caldas e Tania Montoro (2006, p. 236), cerca de cem longas-metragens por ano na década de 1970; nos primeiros anos de 1990, produziu dois ou três filmes. Isso porquê, Fernando Collor de Mello (PRN) acabou com os órgãos de patrocínio à produção cultural. Para ele, o subsídio estatal à cultura era ilegítimo, pois ela deveria se auto-regular conforme os ditames do liberalismo.

Segundo João Guilherme Barone Reis e Silva, no livro *Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários Tecnológicos e Institucionais do Cinema Brasileiro na Década de 90 (2009)*, no primeiro ano da década são extintos o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Ao contrário do que os cineastas esperavam, novos mecanismos de intervenção e regulação estatal não são implantados; somente após o impeachment de Collor, em 1993, quando o Ministério da Cultura passa a contar com uma Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual e entra em vigor a Lei do Audiovisual, cuja importância veremos mais à frente.

Depois de 25 anos sem eleger um presidente, o país é surpreendido pelo Plano Brasil Novo, que, sob a justificativa de conter a inflação, também representou o bloqueio dos ativos financeiros de toda a população por 18 meses e serviu de base para uma política neoliberal, abrindo caminho para importações de produtos e privatizações ou extinção de empresas estatais. O Governo descumpriu contratos de produção e distribuição firmados pela Embrafilme, provocando a paralisação completa de diversos projetos, alguns em vias de serem lançados.

Contudo, se a assinatura do presidente garantia simbólica e legalmente a extinção do aparato estatal do cinema, na prática, dava início a um processo de desmonte que se estenderia ainda até 1992. Era o desmonte de uma estrutura com a qual os cineastas, produtores e demais agentes da atividade cinematográfica conviviam nos últimos 20 anos, a qual muitos haviam ajudado a construir e aperfeiçoar (SILVA, 2009, p. 74).

Podemos dizer que as políticas públicas voltadas ao financiamento e distribuição do filme brasileiro, como vimos, nunca foram confiáveis e consistentes. Com o fim da Embrafilme, entretanto, o golpe naqueles que viviam de fazer cinema foi ainda mais duro do que estavam acostumados. Não foram criados novos mecanismos de apoio, deixando o cinema brasileiro sob concorrência desleal com a televisão, o vídeo-cassete e com o cinema hollywoodiano, cada dia mais high-tech.

Para fugir do processo de impeachment, por conta de denúncias de corrupção, Fernando Collor de Mello vê-se obrigado a renunciar à presidência, deixando o cargo para o seu vice, Itamar Franco, em 1992. O novo presidente reestabelece o Ministério da Cultura, cria a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual (SDA) e assina a Lei denominada como Lei do Audiovisual. Essa Lei autorizava a captação de 80% dos recursos necessários para a realização dos filmes, de empresas públicas e privadas; estas empresas poderiam deduzir até 3% do total de imposto de renda devido e criava-se ainda, incentivo para distribuidoras estrangeiras, permitindo dedução de 70% do imposto sobre a remessa de lucros no exterior.

Entretanto, essas propostas de incentivo à cultura, ironicamente, transferiam para o mercado as decisões mais importantes. Ainda que os projetos apresentados fossem, naturalmente, desenvolvidos pelos cineastas, eram as empresas que escolhiam quais os filmes que iriam financiar e essa escolha se voltava àqueles que o empresariado acreditava que teriam mais visibilidade, logo representavam retorno financeiro.

Silva lamenta o fato da Lei do Audiovisual não englobar a regulação à televisão, que permaneceria no âmbito das telecomunicações. A TV, “mais poderosa mídia audiovisual do país” (2009, p. 87) se manteve, assim, distanciada do cinema, privatizada por empresas familiares, com uma autossuficiência de produção por conta do financiamento da publicidade.

Ricardo W. Caldas e Tânia Montoro (2006, p. 243) desconfiam que a Lei do Audiovisual não tenha sido a melhor escolha. O que antes era selecionado pelos

burocratas da Embrafilme, agora era escolhido pelos “novos mecenas”; como banqueiros e empresários de grandes indústrias. Para Ismail Xavier (2001, p. 44), a Lei do Audiovisual favorece a liberdade de estilos, mas o contexto é complicado. O conservadorismo crescia no país, junto à expansão industrial, o arrocho salarial, o crescimento urbano, o fenômeno da favelização, a deteriorização da qualidade de vida dos brasileiros e a adaptação do capitalismo nacional à ordem do mundo globalizado. Os cineastas não conseguiam fugir à essa situação.

Os autores de *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX* (2006), também preocupam-se com este contexto que, para eles, altera a forma como os filmes foram produzidos e reflete, de certa forma, a realidade brasileira.

Fenômenos e tendências da década de 90, a fragmentação e especialização penetram também no âmago do indivíduo, essa realidade, a qual é impossível escapar, cobre também o cinema, neste momento. Independente de prêmios ou bilheteria, cada cineasta faz o filme dentro do tema que escolheu, delineando certas inclinações, intenções e procedimentos, não na coletividade, mas na heterogeneidade do esforço isolado. (CALDAS e MONTORO, 2006, p. 157)

Surge no Brasil o período conhecido como a Retomada do cinema brasileiro. Ela começa em 1993, continua com intensidade em 1995 até 1997. Os filmes utilizados para analisar a representação social do militante político neste trabalho foram ambos produzidos durante esse período tão específico; *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, e *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. “Retomada” não significa um novo estilo, mas a tentativa de restaurar a atividade cinematográfica. Portanto, a personalidade do cinema brasileiro deste período torna-se difícil de caracterizar. Segundo Ricardo W. Caldas e Tânia Montoro (2006), a produção realizada no período não possuía uma marca, alguns projetos ainda caíam na máxima do “cada um por si”. Não tínhamos um cinema brasileiro, mas cineastas brasileiros cujo estilo variava. Por conta desta falta de identidade,

a produção nacional não possuía um pilar sólido que permita apenas trabalhar sobre nossa realidade e transpô-la para as telas. Ela patina nessa mesma realidade que pretende investigar. E assim, alcança imagens que

mostram um Brasil incompleto, imperfeito (CALDAS e MONTORO, 2006, p. 158).

Sob essa mesma linha de raciocínio, a produção dos anos 1990 é descrita por Guido Bilharinho no livro *Cem Anos de Cinema Brasileiro* (1997) como uma dicotomia entre arte e espetáculo. O autor explica que o cinema era vitimado por um ciclo vicioso em que a imprensa não se interessava em divulgar o produto nacional e o público era influenciado a consumir as produções estadunienses e as telenovelas. Essa dinâmica resultou, nos anos 1990, em um cinema preocupado com

de um lado a realização artística. Do outro, a do espetáculo desvinculado e descompromissado com a arte e a realidade social, visando apenas o sucesso do público e o resultado da bilheteria. E, ainda, para alguns ou muitos diretores, a satisfação pessoal de se acharem 'entendidos' e aplaudidos pela sociedade (BILHARINHO, 1997, p. 148).

Ismail critica a postura tomada pela maioria dos cineastas durante este período e chega a afirmar que eles assumem um "antintelectualismo" que fazia oposição ao que o cinema brasileiro tinha de mais tradicional.

Conhecemos os rumos da cultura e da política nos últimos anos que resultaram, para o cineasta brasileiro, neste sentimento de perda de mandato, de fim daquela utopia do cinema moderno. Como decorrência, há um deslocamento da própria auto-imagem dos autores que vivem ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduzem em seus filmes a mesma convicção de serem porta-vozes da coletividade. (XAVIER, 2001, p. 44.)

## **2. Um filme, um documento**

Uma das reflexões mais importantes do historiador francês Marc Ferro (1992, p.87) está na sua convicção de que o cinema contém um conteúdo visível e outro invisível. Um filme vai além de seus elementos fílmicos – imagens, sons, roteiro, montagem – pois conta ainda com uma abordagem sócio-histórica que representa a realidade. É por esse motivo que ele pode ser apropriado por historiadores como material de pesquisa para se entender a própria história.

No livro *Cinema e História* (1992), Ferro afirma que a sétima arte é um agente da história e seria ilusão considerar a prática da linguagem cinematográfica como algo inocente.

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados. (FERRO, 1992, p. 17)

No Brasil, os historiadores Jorge Nóvoa e José D'Assunção Barros organizaram artigos sobre o assunto inicialmente tratado por Ferro no livro *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema* (2012). Um deles em especial, *Cinema e História: entre expressões e representações* (BARROS, p. 55), nos apresenta a possibilidade de analisar filmes históricos valendo-se da teoria da análise fílmica.

Filmes históricos, para José D'Assunção Barros (2012, p. 57), são aqueles que buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos. *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, e *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, podem ser classificados dessa forma por representarem duas situações reais que figuram na história brasileira dentre a leva de ações de militantes políticos revolucionários que lutaram contra o regime ditatorial. Segundo o autor, cinco relações são estabelecidas entre os filmes históricos e a história: o cinema como fonte histórica, como representação histórica, como agente histórico, como instrumento para o ensino, como tecnologia de apoio para a pesquisa e como modo de linguagem e imaginação aplicável à história.

Nos apoiaremos, principalmente, na concepção do cinema como representação histórica. Porém, antes de começarmos a falar sobre a representação dos militantes nos filmes históricos aqui analisados, é importante estarmos atentos à observação de José D'Assunção Barros (p. 79, 2012) sobre o método na análise de tais produtos. Para o historiador, o objeto fílmico precisa de coordenadas



metodológicas que sejam capazes de analisar os diferentes discursos que interagem entre si.

Uma metodologia adequada de análise fílmica necessita ser complexa. Deve-se tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo quanto analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica (BARROS, 2012, p. 80).

Ferro (1992, p.13), ao abordar este aspecto, credita à especificidade da linguagem cinematográfica a responsabilidade dos filmes intervirem na História. Segundo ele, os filmes só são capazes de doutrinar, educar e glorificar porque o cinema dispõe de modos de ação ligados à especificidade da linguagem cinematográfica que não se trata da simples transcrição da escrita literária. Angelo Moscariello (1985, p. 9), teórico da análise fílmica, também parte do mesmo pressuposto de Ferro. Para ele, a linguagem do filme é um texto original, um discurso orgânico que necessita ser lido e não somente visto. Em *Como ver um filme* (1985) ele avalia a organização dos planos e compara esse saber técnico com a própria disposição de uma sentença linguística. Daí a necessidade de prestar atenção à forma como a câmera se movimenta, aos enquadramentos escolhidos em determinado personagem, tornando a leitura complexa.

Por outras palavras, no momento em que o enquadramento nos mostra o xerife da aldeia, fornece-nos também os elementos (ângulo de vista, fundo, tipo de objetiva empregue, música de acompanhamento, valores cromáticos dominantes) para compreender se ele se revelará como o 'bom' ou o 'mau' da situação (MOSCARIELLO, 1985, p. 10)

Semelhantemente a Marc Ferro, para quem “a linguagem cinematográfica nunca é inocente” (1992, p.17); Moscariello (1985) afirma que, ainda que o cinema conte com uma aparência de realidade, por conta da bidimensionalidade, seu realismo é sempre tendencioso pois está sujeito à subjetividade do realizador e do espectador. A essas escolhas realizadas pelo diretor - que alteram a significação e

possível interpretação dos personagens - Moscariello dá o nome de “estilo” ou ponto de vista do diretor. A linguagem cinematográfica redimensiona a realidade.

A realidade é uma só, mas as ópticas sob as quais pode ser encarada são infinitas. A prova é fornecida pelo fato de um mesmo acontecimento tratado por diferentes realizadores dar vida a outros tantos discursos que poderão nada ter em comum, a não ser, precisamente, o pretexto inicial (MOSCARIELLO, 1985, p.11)

Outra característica do cinema que intenta representar a vida real é a disposição dos planos, a imagem em movimento. Em uma ordem cuidadosa, o plano seguinte explica o anterior, e continuamos dependendo dessa disposição até o último segundo de filme, sem podermos compreendê-lo sem que tenhamos assistido a todos os planos. Lembrando que a omissão da imagem também é relevante, pois o cinema pode reproduzir e abstrair. Ou seja, não apenas “fazer ver as coisas mas, *dar uma ideia* dessas mesmas coisas” (MOSCARIELLO, 1985, p. 12).

Outro autor que teoriza a linguagem cinematográfica é o francês Jaques Aumont. Em *A estética do filme* (1994), ele afirma que a escolha de alguns por criticar o cinema usando a abordagem tradicional da literatura leva a resultados simplificados. Um filme é muito mais do que seu roteiro e deve ter analisados também os componentes visuais e sonoros. Em sua reflexão o autor aborda o que chama de “o limite da imagem”, em que vemos uma porção do espaço de três dimensões análogo ao espaço real. Tanto Aumont (1994) quanto Moscariello (1985) utilizam a expressão “impressão de realidade” no cinema, que se revela na ilusão de movimento e da ilusão de profundidade na grande tela.

Reconhecer o uso e o poder dos movimentos da câmera na qualificação de personagens e situações é fundamental para uma boa análise. Quando a câmera se movimenta, há um propósito narrativo. Para Moscariello, ela pode “deslocar-se para trás e para diante, não tanto à procura de coisas interessantes para nos contar, mas sim de um modo interessante de no-las contar”. (1985, p. 16).

A imagem na tela é chamada, por Aumont (1994), de campo e os elementos que não são mostrados, fora de campo. A soma desses dois conceitos é o que o autor designa pelo nome de espaço fílmico. De acordo com o autor, a relação entre campo e fora de campo é o que nos leva a fazer uma analogia da imagem fílmica com o espaço real, a ponto de esquecermos que se trata apenas de um filme, mesmo que este seja preto e branco ou mudo, por exemplo.

Cabe destacar também a importância que os autores atribuem à banda sonora. Os cineastas estabelecem uma homogeneidade sonora entre os sons que são emitidos dentro do campo e os de fora do campo.

(...) todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos, hoje predominantes, visou portanto espacializar os elementos sonoros, oferecendo-lhes correspondentes na imagem - e, portanto, a garantia entre imagem e som um vínculo biunívoco, 'redundante' (AUMONT, 1994, p. 49)

A organização do campo e o fora de campo, com a ajuda sempre presente da banda sonora, são definidos por Moscariello como aquilo que traduz a sutileza do bom cinema. Pois, "o cinema deve conseguir representar o invisível, numa dialética entre o abstracto e o concreto, que corresponde plenamente à sua natureza de arte simultaneamente realista e irrealista" (1985, p. 69).

## **2.1 Representando a História**

O presente subcapítulo buscará ampliar a tentativa de apreensão da linguagem fílmica e a sua relação com a sociedade, intuito que será implementado por meio da utilização da teoria das representações sociais. O próprio D'Assunção Barros (2012, p. 80) lembra que outros fatores devem ser analisados que fogem aos aspectos da película em si.

Há de se considerar o autor, o sistema de produção que o consubstancia, o público ao qual se dirige e que reprocessa diversificadas leituras do filme consumido, a crítica que o avalia de um ponto de vista menos ou mais especializado e o regime de sociedade e poder que constrange ou delimita

as possibilidades de elaboração deste filme. Com base nos múltiplos aspectos referidos, que conformam os lugares de produção, difusão e recepção da obra cinematográfica, torna-se possível chegar não apenas à compreensão da obra, mas também a realidade que ela representa. (BARROS, 2012, p. 83)

O cinema utiliza modos de ação que se relacionam tanto com a sociedade que produz o filme como com a que o recebe. Esta também é uma percepção dos teóricos da representação social. No livro *Os construtores da informação: Meios de comunicação, ideologia e ética* (2003), organizado por Pedrinho Guareschi, os autores de diferentes artigos ressaltam a participação dos indivíduos no processo de formulação das representações sociais. Elas são definidas como “um conhecimento do senso comum, socialmente construído e socialmente compartilhado” (2003, p.14).

Esta ideia é herdada já dos primeiros escritos sobre o assunto, de Serge Moscovici (1961). Como relata Pedrinho Guareschi em outro livro, organizado com a colaboração de Sandra Jovchelovitch, *Textos em representações sociais* (2009), Moscovici não estava convencido de que o conceito das “representações coletivas” de Durkheim (1895) conseguia definir e teorizar as produções mentais sociais. Em *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (1994), Moscovici ressalta que “toda psicologia das formas de pensamento, ou de linguagem, deve necessariamente ser social” (1994; 2009; p. 11). Não existindo, assim, dualidade entre o mundo individual e o mundo social, como afirmava Durkheim, pois ambas variam de acordo com a experiência de cada um. Segundo ele,

(...) todas as culturas que conhecemos possuem instituições e normas formais que conduzem, de uma parte, à individualização, e de outra, à socialização. As representações que elas elaboram carregam a marca desta tensão, conferindo-lhe um sentido e procurando mantê-la nos limites do suportável. Não existe sujeito sem sistema e nem sistema sem sujeito. O papel das representações partilhadas é o de assegurar que sua coexistência é possível (MOSCOVICI apud GUARESCHI, 2009, p. 12)

Daí que, para estudar as representações precisamos compreender a articulação entre os elementos mentais, afetivos e sociais; além daqueles referentes à cognição dos indivíduos, da linguagem aplicada e da comunicação social.

De acordo com Denise Jodelet, no livro *As representações sociais* (2001),

(...) criamos representações sociais para nos ajustar-nos ao mundo, dominá-lo física e intelectualmente, identificar e resolver problemas. As representações nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de maneira defensiva (2001, p.17)

Para ela, neste processo de dominar o mundo e identificá-lo, a mídia desempenha um papel fundamental, pois é capaz de influenciar na percepção e posição das pessoas. O cinema, por exemplo, pode intervir em processos variados como a assimilação de ideias, a criação de uma identidade nacional, a expressão de grupos e as transformações sociais, motivação importante na vida de um militante político. A comunicação social é portadora de representações e

(...) incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos. Energética e pertinência sociais que explicam, juntamente com o poder performático das palavras e dos discursos, a força com a qual as representações instauram versões da realidade, comuns ou partilhadas (JODELET, 2001, p.32)

Para Guareschi (2009, p. 19), as representações sociais encontram seu lugar exatamente no fracasso encontrado, até então, de se teorizar a dialética entre o sujeito e sua sociedade.

Quando os sujeitos sociais empenham-se em entender e dar sentido ao mundo, eles também o fazem com emoção, sentimento e paixão. A construção da significação simbólica é, simultaneamente, um ato de conhecimento e um ato afetivo” (GUARESCHI, 2009, p.20)

É baseado nestas afirmações que Guareschi mune-se da teoria das representações sociais para estudar a representação da ideologia. No artigo “Sem

*dinheiro não há salvação*”: *Ancorando o bem e o mal entre neopentecostais* (2009, p. 191), o autor afirma que toda e qualquer representação é necessariamente ideológica. Para ele (2009, p. 201), quando focamos as representações sociais como campo socialmente estruturado, estamos criando um conceito de ideologia como uma visão de mundo; outra interpretação nos levaria à afirmativa de que a emergência da representação da ideologia está relacionada às relações de poder e à luta de classes.

Jodelet (2001, p.32) também aborda o assunto e afirma que pelo fato das representações serem socialmente criadas e compartilhadas, é necessário compreender a dinâmica social na qual se sustentam. A autora chama atenção à relação entre a posição ideológica que os indivíduos mantêm com o mundo social e a posição social que ocupam. Há casos em que a partilha de ideias é anterior à comunicação social, cabendo ao pensamento de classe, meio ou grupo se responsabilizar pelas representações apreendidas. Ou seja, “partilhar uma ideia ou uma linguagem é também afirmar um vínculo social e uma identidade” (JODELET, 2001, p.34).

Antes de nos debruçarmos sobre os estudos relacionados à ideologia propriamente dita, precisamos compreender o que, para Guareschi, significa o processo da *ancoragem*. O autor usa as palavras de Moscovici, “o propósito de todas as representações é o de transformar algo não familiar, ou a própria não familiaridade, em familiar” (MOSCOVICI; GUARESCHI, 2009, p. 212) e afirma que é papel dos divulgadores científicos, jornalistas, cineastas e diversos comunicadores o de transformar o não familiar em universo consensual.

## **2.2 Ideologia, será que eu quero uma para viver?**

Em *Ideologia* (2008), a socióloga Marilena Chauí diferencia o conceito que aqui nos importa do conjunto sistemático de ideias, ou seja, de um ideário simplesmente. Para a autora, a ideologia “oculta a realidade, e que esse ocultamento é uma forma de assegurar e manter a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política” (2008, p. 7). Entretanto, não podemos

interpretar as palavras de Chauí como se os indivíduos fossem vítimas única e exclusivamente da luta de classes. Afinal de contas, a autora também considera, semelhante aos teóricos da representação social, que o real e a nossa percepção quanto a ele, é

(...) um processo, um movimento temporal de constituição dos seres e de suas significações, e esse processo depende fundamentalmente do modo como os homens se relacionam entre si e com a natureza (2008, p. 22).

Ou seja, a percepção dos indivíduos e ousamos dizer, a apreensão das próprias representações sociais, tal qual a representação do militante político, deriva dos processos históricos aos quais estão inseridos. Entretanto, é impossível ignorarmos o fato de que em sociedades divididas em classes - como a sociedade brasileira hoje e à época da produção dos filmes aqui analisados – a classe abastada utilizará as ideias e representações produzidas e difundidas para legitimar e assegurar seu poder econômico, político e social.

A própria Denise Jodelet ressalta a facilidade de se disseminar as representações que compartilhamos por terem sido impostas pela ideologia da classe dominante, afinal de contas, elas estão ligadas ao próprio seio da estrutura social. Mas,

a partilha implica uma dinâmica social que explica a especificidade das representações. É o que vem desenvolvendo as pesquisas que relacionam o caráter social da representação à inserção social dos indivíduos. O lugar, a posição social que eles ocupam ou as funções que assumem determinam os conteúdos representacionais e sua organização, por meio da relação ideológica que mantêm com o mundo social, as normas institucionais e os modelos ideológicos aos quais obedecem (JODELET, 2001, p. 34)

Pedrinho Guareschi teoriza a ideologia utilizando o estudo de John B. Thompson. No livro, *Textos em representações sociais* (2009), Guareschi explica que

apesar de todas as críticas que se possa fazer ao conceito de ideologia, como seu privilegiamento das funções políticas de sistemas simbólicos, em detrimento de sua estrutura lógica e das modificações psicológicas, ele ainda desempenha um papel definitivo e indispensável, principalmente para se poder compreender as dimensões éticas, valorativas e críticas, na esperança de emancipação dos seres humanos de condições de vidas humilhantes. (GUARESCHI, 2009, p.200)

Em *Os construtores da informação: Meios de comunicação, ideologia e ética* (2003), Guareschi parte da premissa de que a ideologia pode ser usada como forma de emancipar os oprimidos. Para ele (2003, p. 44), controlar o fluxo de informações e a própria comunicação social – como o cinema –, significaria atuar diretamente na forma como os indivíduos representam para si e em seus grupos sociais a condição de vida a que estão submetidos. Segundo a interpretação de Guareschi, Thompson elabora a mediação da cultura moderna, “processo geral, através do qual a transmissão das formas simbólicas se tornou, sempre mais, mediado pelos aparatos técnicos e institucionais das indústrias das mídias” (2003, p. 39). Dentre essas “indústrias das mídias”, focaremos o cinema.

Em *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* (1995), Thompson propõe uma concepção crítica da ideologia, considerando-a como o uso do sentido a serviço do poder. Ele ressalta que ao estudarmos ideologia

estamos interessados em se, em que medida e como (se for o caso) as formas simbólicas servem para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que elas são produzidas, transmitidas e recebidas. (THOMPSON, 1995, p. 18)

Para o autor (1995, p. 183), “formas simbólicas” são utilizadas para determinar uma série de fenômenos significativos, como ações, gestos, rituais, manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte. Elas “são produzidas, construídas e empregadas por um sujeito que, ao produzir ou empregar tais formas, está buscando certos objetivos e propósitos e tentando expressar aquilo que ‘ele quer dizer’ ou ‘tenciona’” (1995, p. 184).



Aqui Thompson se diferencia dos teóricos da representação social por considerar a produção das formas simbólicas como uma atividade linear, realizada por um sujeito que, com intenções e propósito obscuros, a introduz a um ou demais sujeitos. Ao contrário dessa afirmação, a representação social, como vimos, são formas de saber do senso comum, socialmente criadas e compartilhadas. Além disso, não é por se tratarem de elementos necessariamente ideológicos que suas funções políticas superam a estrutura lógica e as modificações psicológicas que representam de maneira diferenciada a depender de cada um dos indivíduos. Pretendemos assim, ignorar a linearidade dos fenômenos culturais e substituí-los pela noção das representações sociais que podem se encarregar de manter a ordem das coisas, mas que também nos oferece ferramentas para utilizá-las dentro de dimensões éticas e críticas. Esse intuito, ao nosso ver, está presente tanto na obra de Thompson como nas aspirações de Guareschi, teórico que estuda a representação social na comunicação de massa.

Para Thompson (1995, p.22), a ideologia estabelece e mantém relações de domínio na sociedade, utilizando-se de circunstâncias sócio-históricas específicas. Nas palavras do autor,

a ideologia pode operar através do ocultamento, do mascaramento das relações sociais, através do obscurecimento ou da falsa interpretação das situações; mas essas são características contingentes e não características necessárias da ideologia como tal. (THOMPSON, 1995, p. 76)

Precisamos notar se a representação do militante político no cinema dos anos 1990 – que é necessariamente ideológica, como vimos nas palavras de Guareschi (2003; 2009) –, também é epistemologicamente falha no objetivo de sustentar relações de dominação. Mesmo porque

os personagens que se apresentam nos filmes e nos programas de televisão se tornam pontos de referência comuns para milhões de indivíduos que podem nunca interagir um com outro, mas que partilham, em virtude de sua participação em uma cultura mediada, de uma experiência comum e de uma memória coletiva. (THOMPSON, 1995, p. 279)

Para Chauí, apesar da ideologia ser um instrumento de dominação, ela “não possui um poder absoluto que não pode ser quebrado e destruído. Quando uma classe social compreende sua própria realidade, pode organizar-se para quebrar uma ideologia e transformar a sociedade” (2008, p. 24). Dessa forma, é necessário compreender a ideologia nas representações sociais, como a representação do militante político, para questionar o mundo e mudá-lo.

### **3. Heróis da resistência**

Utilizando os conceitos da representação social, sob a premissa de que o filme faz parte da própria História e cientes das características dos filmes da retomada do cinema brasileiro, neste capítulo, analisaremos a representação do militante sob a metodologia da análise fílmica, mais especificamente a proposta por Angelo Moscarrello no livro *Como ver um filme* (1975), sem ignorar ainda as contribuições do também teórico da análise fílmica, Jacques Aumont. Para alcançar nossos objetivos, consideramos necessário: identificar os espaços narrativos dos filmes; descrever o cenário das narrativas; acompanhar a mudança nos elementos fílmicos a depender de cada quadro, verificar a caracterização visual e verbal dos protagonistas e, principalmente, identificar estereótipos que venham a ser utilizados para representar estas figuras históricas.

Os dois longas utilizados para esta análise relatam acontecimentos semelhantes ocorridos durante a Ditadura Militar no Brasil. Em *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, podemos notar a presença de militantes da cidade, do meio rural, sindicalistas e daqueles que decidiram pegar em armas, os guerrilheiros. Lamarca, que fazia parte da organização Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), foi o responsável por chefiar o sequestro do embaixador da Suíça, Giovanni Enrico Bucher. A ação foi realizada no dia 7 de dezembro de 1970. Entretanto, o filme não foca apenas esse evento. Também acompanhamos o período em que o personagem se esconde no sertão nordestino e sonha em levar a Revolução para a área rural brasileira.

A VPR foi fundada em 1966 por membros dissidentes da Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP) e por militares remanescentes do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR). De acordo com Elio Gaspari, no livro *A Ditadura Escancarada* (2002, p. 45), a maior das vitórias do ano de 1969 para a VPR foi o recrutamento do capitão do Exército Carlos Lamarca. O grupo praticava ações de guerrilha urbana para alcançar o objetivo maior que era a derrubada do governo dos militares.

Quase um ano antes da ação chefiada por Carlos Lamarca, em 4 de setembro de 1969, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), com a ajuda de integrantes da Ação Libertadora Nacional (ALN), foi responsável pelo sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick que resultou na libertação de 15 presos políticos. N’*O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, são narrados os fatos sobre o sequestro do embaixador americano bem como sobre o processo de iniciação dos militantes e quais os dramas vividos por eles enquanto organizavam a ação e enquanto aguardavam a resposta dos militares às suas exigências.

Das organizações que decidiram combater a Ditadura Militar com o confronto armado, a Ação Libertadora Nacional (ALN) era a maior delas, com 250 membros. Mas também desenvolviam ações da mesma natureza a VPR, como vimos, o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). A ALN foi fundada por Carlos Marighela, militante comunista ativo desde a época de Getúlio Vargas. Dois membros da ALN também foram enviados para o Rio de Janeiro para auxiliar os jovens do MR-8 no sequestro do embaixador norte-americano. A organização destacou Virgílio Gomes da Silva, que já tinha feito treinamento de guerrilha em Cuba, e Joaquim Câmara Ferreira, braço-direito de Marighela.

O filme dirigido por Bruno Barreto foi muito criticado por ter representado os militantes como pessoas tempestuosas e/ou inocentes, em alguns casos sem moral – como é o caso do personagem Jonas, vivido por Matheus Nachtergaele, que representa o integrante da ALN, Virgílio Gomes da Silva –, com inclinação ao

sadismo ou sem motivações e/ou ideologia. Além disso, Barreto tenta humanizar a figura do torturador Henrique, interpretado por Marco Ricca, que sente remorso ao aplicar torturas por considerar os militantes “crianças inocentes e cheias de sonhos”. Veremos estas características com detalhes nos próximos subcapítulos.

Já em *Lamarca (1994)*, percebemos uma tentativa do diretor de ressaltar o heroísmo cego do protagonista. A inocência do capitão, sua motivação social e sua convicção quanto ao sucesso da Revolução são os três eixos predominantes presentes no filme de Sérgio Rezende.

A estas diferenciações incluímos as questões levantadas por Lúcia Nagib, no livro *O cinema da retomada (2002, p. 381)*. Em sua análise, a autora percebe uma predileção por temas históricos e políticos na filmografia de Sérgio Rezende. Em depoimento no livro, o diretor afirma que “não se pode adaptar nada. Num cinema de ficção tudo é inventado, você tem fatos, mas os fatos não viram cenas”. Ainda no depoimento de Rezende, o diretor faz questão de ressaltar sua posição contrária ao neoliberalismo. Rezende afirma que seu objetivo era retratar a vida de Lamarca, porque entendia que o capitão contrariava tudo o que estava em evidência na década de 1990. Dessa maneira, Sérgio Rezende confessou a Lucia Nagib que, no momento da produção do filme, a figura de Lamarca se mantinha em seu inconsciente e, com o intuito saudosista de retomar a discussão passada para se opor ao momento histórico que o país vivenciava no ano de 1993, a realização do filme visava, assim, atingir um grupo maior sob um prisma ideológico.

Já Bruno Barreto dirigiu seu primeiro filme com dezessete anos, com recursos da Embrafilme, empréstimos do avô e produção realizada pela empresa do próprio pai, o diretor Luis Carlos Barreto. Também é responsável pelo filme de maior bilheteria do cinema brasileiro, *Dona Flor e seus dois maridos (1976)*. Seu depoimento n’*O cinema da retomada (2002, p. 93)* demonstra o seu posicionamento político que, obviamente, reverbera no filme *O que é isto companheiro? (1997)*. Barreto considera o engajamento um estorvo para a atividade cultural, “não tenho muito respeito por artistas politicamente engajados, que têm um discurso ideológico, acho isso extremamente pobre e limitador” (BARRETO; NAGIB, 2002, p. 93).

### **3.1 A Era da Inocência**

O primeiro tema recorrente que percebemos na representação dos militantes é a característica da inocência, as vezes pueril, na forma como lidam com os companheiros ou até mesmo quando estão discutindo estratégias. Para os teóricos da representação social essa repetição não é casual. Nas palavras de Denise Jodelet (2001, p. 29), as categorias criadas no processo de formulação das representações sociais “são solidárias às formas de agrupamento social, às relações entre classes e àquelas que organizam a sociedade”. A autora ressalta ainda as características encontradas nos meios de comunicação social que elaboram e legitimam as representações; entre estas encontramos “o foco sobre certos aspectos do objeto, em função dos interesses e da implicação dos sujeitos” (2001, p. 30).

A inocência é caracterizada de forma diferente a depender do personagem. No longa de Sérgio Rezende, o protagonista Lamarca é rodeado por uma inocência heróica, que reflete, como vimos, a intenção do diretor de ressaltar o ex-capitão para trazer ao público uma discussão nova que também oferece oposição à realidade neoliberal do Brasil dos anos 1990. Já em *O que é isso companheiro?* (1997), Bruno Barreto caracteriza seus personagens, inclusive o protagonista Fernando Gabeira, como jovens inocentes e pueris, cujas motivações não ficam claras.

#### **3.1.1 A hora certa de matar, a hora certa de morrer**

O diretor de *Lamarca* optou por anunciar o nome do filme com letras garrafais escritas dentro da bandeira do Brasil. Assim, Sérgio Rezende demonstra que o capitão desertor do Exército estava à altura da pátria e que os militantes políticos revolucionários, tal qual Lamarca, não tratavam-se de terroristas como os militares insistiam. O uso da bandeira demonstra a intenção de ressaltar Lamarca como um personagem patriota e a altura do Brasil.



Figura 1 – Título de abertura. Filme: *Lamarca*

Para Ricardo W. Caldas e Tânia Montoro (2006, p.160), *Lamarca* é um dos exemplos de filmes dos anos 1990 em que, sob essa nova perspectiva da retomada do cinema brasileiro, os cineastas passaram a se preocupar com a história do Brasil, tentando assim atingir um mercado que não sofreria com a concorrência estrangeira. Por esse motivo, interpretaram esta história “mitificando suas figuras centrais, distanciando o ‘bem’ do ‘mal’, privilegiando uma moral, às vezes até simplista dos acontecimentos, em detrimento mesmo do tom didático muitas vezes empregado” (2006, p.160).

Esta mitificação e o didatismo já são escancarados na primeira cena do filme, após os créditos iniciais. Fotos são reproduzidas em um retroprojeto, enquanto um dos oficiais do Exército brasileiro, focado em primeiro plano, descreve os feitos realizados pelo capitão desertor. A descrição é didática, quase como uma aula de História. Os militares discutem como devem proceder em relação ao sequestro do embaixador suíço e adjetivam Lamarca como um “traidor”, um “exímio atirador”, “condecorado”. Depois desta apresentação de quem foi Carlos Lamarca, um general atende o telefone e deixa clara a sua posição:

General: Divulga a nota recusando as exigências dos sequestradores. Dessa vez não vai ser como das outras. Não é embaixador americano, nem alemão. Preso que matou, sequestrou ou cumpre pena elevada não sai do Brasil, nem trocado pelo papa. E a TV não divulga manifesto terrorista <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Diálogo extraído do filme *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, em decupagem realizada pela pesquisadora.

É importante observar no diálogo reproduzido acima a referência ao sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, trama do filme *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Como sabemos, o sequestro de Elbrick aconteceu um ano antes do sequestro do embaixador suíço. Foi a primeira vez que os grupos armados agiram desta maneira, obtendo tanto sucesso que outros diplomatas seriam sequestrados em seguida. Para Elio Gaspari, o sequestro do embaixador estadunidense

foi a mais espetacular das ações praticadas pela luta armada brasileira. Seu efeito político foi desmoralizante para o regime, tanto pela publicidade que a audácia do lance atraiu como pela humilhação imposta aos chefes militares, que, tendo atropelado a Constituição, viram-se encurralados por alguns jovens de trabuco na mão (2002, p. 98).

Na cena em que os militantes discutem o que fazer com o refém da VPR, o embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher. Novamente o heroísmo do Lamarca de Sérgio Rezende é acionado. Em primeiro plano um close no *Jornal do Brasil*, com a manchete “Governo veta 9 e troca 8 na lista do seqüestro”. Fora de campo, ouvimos o som da tempestade. Homens encapuzados fazem a guarda do refém. Um deles, que lia um livro, deixa o local. Depois descobrimos que o leitor trata-se de Lamarca. Em várias cenas, Sérgio Rezende se preocupa em colocar um livro na mão do capitão. Fugindo da polícia no interior da Bahia, ele abandona um exemplar de *Guerra e Paz*, de Tolstói. Nas cartas que escreve para Clara, sua amante, cita obras de Marx e Engels. Ao nosso ver isso faz parte da tentativa do diretor de glorificar o herói Carlos Lamarca, pois conferir ao ex-capitão do Exército a condição de leitor, de homem culto, estudioso, não vai de encontro às características típicas da imagem que se tem dos militares, notadamente em um período de intensa censura e perseguição à atividade pensante e à liberdade de expressão.

Esta paixão pela leitura é uma característica reforçada por Elio Gaspari (2009, p. 354). De acordo com o autor, depois de desertar, Lamarca vivera a maior parte da sua vida escondido em aparelhos, sem poder se aproximar da janela. Assim, desenvolveu os hábitos que encontramos no personagem de Rezende; lia muito,

escrevia literatura e poemas, tomava litros de café e fumava cinco maços de cigarro por dia. O historiador demonstra que, em diferentes cartas, Lamarca costumava fazer referências aos seus ídolos:

Recomendava aos filhos: “Estudem a vida de Marx Lenin- Engels-Trotsky-Mao-Fidel-Ho Chi Minh-Giap-Boumediene e que sejam criados no espírito do Che”. A Central Intelligence Agency traçara-lhe o perfil: “Compensou com entusiasmo, determinação e coragem o que lhe faltou em sofisticação intelectual” (GASPARI, 2009, p. 354)

Voltando à cena do filme, a câmera detêm-se em um balde em que caem gotas d’água de uma goteira. O barulho da tempestade continua. Ivan, interpretado por Selton Melo, coloca o pé no balde e olha para cima, podemos notar a foto de Che Guevara pregada na parede. Esta é uma referência que aparece também no longa de Bruno Barreto, compondo o ambiente onde vivia Fernando Gabeira antes de entrar para a segunda formação do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). Outra referência que se repete nos dois filmes é a presença de cartazes de obras de Glauber Rocha, *Terra em Transe* em *Lamarca* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* n’O que é isso companheiro?.

A estes elementos podemos retomar a discussão de Marc Ferro (1992, p.88) sobre o visível e o não-visível no objeto histórico. O filme não deve ser analisado apenas pelo fato que testemunha – o sequestro de um embaixador –, mas também por sua abordagem sócio-histórica. Ferro usa como exemplo o filme *La vie dans un sous-sol* (1925), em que a câmera foca um casal com uma pequena folha de calendário que data de 1924. A folha traz a imagem do revolucionário Stálin. O uso de imagens como a fotografia de Che Guevara ou das obras de Glauber Rocha demonstram a mesma intenção empregada.

Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que



certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la. (FERRO, 1992, p. 88)

De volta a *Lamarca* (1994), a câmera faz um travelling e um longo plano de um minuto e trinta e cinco segundos mostrando todos que participam da ação. Esta é uma exceção, pois todo o longa mantém a tendência de planos curtos, semelhante ao que acontece na televisão. Estas expressões estão relacionadas ao movimento da câmera; como explica Aumont (1994, p. 39), o plano abrange todo o conjunto que envolve dimensões, ponto de vista, movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens. Ele é, de certa forma, “qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e sua parada” (1994, p. 40). O plano varia de acordo com o enquadramento escolhido pelo diretor do filme. Pode ser um plano geral, quando a cena enfoca os atores, objetos ou cenários a uma grande distância; médio ou conjunto, que é usado principalmente para interiores; plano americano, quando o ator é mostrado do joelho para cima; primeiro plano, a câmera apresenta apenas um detalhe que ocupa a quase totalidade da tela; ou close-up, quando uma parte do corpo ou do objeto é mostrado a distância curtíssima. Já o travelling corresponde ao movimento da câmera e acontece quando essa se desloca permanecendo paralela na mesma direção. Ainda segundo Aumont, os planos também podem ser estudados de acordo com sua duração. O plano-sequência trata-se de um plano longo o suficiente para equivaler a um encadeamento de eventos distintos. Mas é Moscariello (1985) quem melhor reflete sobre o significado dos movimentos da câmera.

As suas deslocções nas várias direções possíveis não correspondem a uma simples exigência de clareza ilustrativa, pois para conseguir, o travelling e a grua não são imprescindíveis. Estes correspondem estritamente ao nível da escrita fílmica, pois intervêm sobre o como e não sobre o objeto da representação. É certo que deles se faz, frequentemente, um uso indiscriminado para fins puramente espetaculares. Mas ainda não impede que, mesmo em tais ocasiões, não possam remeter para algo que se situa para além do conteúdo de determinado plano. (MOSCARIELLO, 1985, p. 16)

Dois pontos de vista são apresentados acerca do posicionamento dos militantes. A maioria dos militantes presentes defende o justicamento do embaixador, ou seja, sua morte. Essa palavra, justicamento, é repetida em outros momentos do filme mas sempre conta com a recusa de Lamarca.

Ivan: A Ditadura não cede, porque nós vamos ceder? A minha posição é a mesma do Comando Nacional, justicar o embaixador já!

Lamarca: Um guerrilheiro tem que saber a hora certa de morrer e a hora certa de matar. Precisamos saber fazer as duas coisas.

Ivan: A hora chegou! Estamos sendo desmoralizados.

Militante: É tudo ou nada. Não podemos recuar!

Lamarca: É isso que a repressão quer, nos jogar contra a massa. Espalhar que somos assassinos de um homem inocente.

Ivan: Não é essa a posição do Comando Nacional. Nem da maioria dos companheiros que está aqui participando da ação.

Lamarca: Mas é a minha.

Ivan: Comunismo pequeno-burguês, companheiro.<sup>3</sup>

Na tentativa do roteiro, assinado pelo diretor Sérgio Rezende e por Alfredo Oroz, de ressaltar o heroísmo de Carlos Lamarca, os outros personagens foram colocados como pessoas sem discernimento, jovens de expressão dura e que respondem cegamente às indicações do Comando, aqui o da VPR. Em *O que é isso companheiro?* (1997) a expressão “pequeno-burguês” também é utilizada de forma pejorativa pelo personagem Jonas (Matheus Nachtergaele) quando se refere aos colegas de causa. Jonas, como veremos mais à frente, é o principal representante da truculência como uma característica dos militantes revolucionários. Ou seja, uma expressão utilizada por dois personagens que não demonstram clemência, seja no trato com os companheiros, seja na forma como lidam com os inimigos.

Thompson (1995, p. 87) ao definir os modos de ação da ideologia explica como as formas simbólicas – aqui nos referimos as representações sociais – podem segmentar grupos sociais, como os grupos de militantes que aparecem em ambos os filmes. Para o autor, os fenômenos de *fragmentação* e *diferenciação* são estratégias que se apoiam nas características que os desunem. Essa desunião

---

<sup>3</sup> Diálogo extraído do filme Lamarca (1994), de Sérgio Rezende, em decupagem realizada pela pesquisadora.

aparece em diferentes momentos no filme *Lamarca*, quase sempre com o personagem principal sendo ressaltado como o mais convicto de todos. Thompson também se refere ao *expurgo do outro*, quando “envolve a construção de um inimigo, seja ele interno ou externo, que é retratado como mau, perigoso e ameaçador” (1995, p. 87). O *expurgo do outro* fica claro na caracterização do personagem Jonas, de Bruno Barreto.

Outro diálogo em que *Lamarca* é diferenciado de seus companheiros acontece após o assassinato de dois dos militantes da VPR. No aparelho, local onde o ex-soldado se esconde com a então companheira e também militante Clara (Carla Camurati), alguns militantes se reúnem e demonstram preocupação com a vida de Lamarca. Uma das militantes ressaltava que a Ditadura continua a realizar prisões, torturas, mortes e a contrapartida não apresenta bons resultados. Ela propõe que fujam para o exterior, o que Lamarca se diz terminantemente contra. A guerrilheira ainda explica que eles não conseguiriam reunir vinte dirigentes para debater, por falta de segurança. Mas Lamarca muda de assunto:

Lamarca: Sabe porque? Porque muitos dos que se diziam revolucionários quando foram presos traíram vergonhosamente. No primeiro tapa entregaram tudo.

Militante: No primeiro tapa não. No choque, no pau-de-arara, nas unhas arrancadas, nas piores violências e muitos resistiram a tudo isso.<sup>4</sup>

Aqui percebemos que, além de herói, Lamarca também é representado como um homem cujas convicções cegavam a própria razão, levando-o a acreditar em um maniqueísmo – citado no livro de Ricardo W. Caldas e Tânia Montoro – dentro do próprio grupo de que participava. Esse diálogo também causa estranhamento pela falta de solidariedade do personagem para com os companheiros torturados. Mas a câmera ainda realiza outro close em Paulo Betti que prenuncia “só esses vão fazer a Revolução”. Como se aqueles que delataram companheiros já não servissem mais à causa.

---

<sup>4</sup> Diálogo extraído do filme *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, em decupagem realizada pela pesquisadora.

O heroísmo característico de Lamarca também se faz presente no personagem Jairo, que mesmo depois de capturado e torturado para que delatasse a localização do ex-soldado, resiste até a morte. N'O *que é isso companheiro?* acontece o contrário. Oswaldo (Selton Mello) delata os outros integrantes do MR-8.

### 3.1.2 A guerrilha rural

O longa *Lamarca* também nos proporciona a possibilidade de analisar o militante sindical, Zequinha (Eliezer De Almeida) e os militantes do meio rural, irmãos de Zequinha e Professor, exemplos do fracionamento dos movimentos de esquerda. Ao saber que Jairo foi capturado, Lamarca e Clara deixam o Rio de Janeiro e seguem em direção à Bahia. A mulher segue para a capital, Salvador, e o capitão é levado para o interior do estado, onde conhece o sindicalista Zequinha. No encontro dos dois, a câmara apresenta um plano geral de um lugar campestre. Em um breve flashback, Lamarca lembra de quando ainda servia o Exército e teve de reprimir uma greve que Zequinha liderava.

Outra cena emblemática é a que Zequinha narra a Lamarca dos problemas que tem tido com o Professor, que é alcóolatra. Lamarca está montando um cigarro, em substituição aos industrializados, demonstrando que se adaptou ao ambiente. Ao contrário do guerrilheiro Ivan das primeiras cenas do filme, Zequinha demonstra incômodo ao pensar na possibilidade de justificar o companheiro. Os dois travam um diálogo em outro plano longo, de 43 segundos. Terminando em close, a câmera foca Lamarca, que se opõe ao justicamento, novamente.

Nesta cena encontramos uma contradição entre a aparente adaptação de Carlos Lamarca e as informações que Elio Gaspari traz em seu *A Ditadura Escancarada* (2009). Segundo Gaspari, Lamarca passou por muitas dificuldades no campo, do princípio ao fim. Ao ponto do ex-capitão sentir-se confinado, sem estar mais preso dentro de um aparelho.

Passava o dia numa barraca, tomava banho à noite e enterrava as próprias fezes para não deixar pistas capazes de revelar a duração de sua permanência num lugar. No início de julho começou a doer-lhe a coxa esquerda. Foi atacado por formigas e barbeiros. A vegetação espinhosa

obrigava-o a caminhar agachado. O contato que deveria trazer notícias de Salvador não aparecia. Sonhava com Iara (“Dormi contigo, entendeu?”) ou com combates. (GASPARI, 2009, p. 361)

Para as tomadas noturnas do campo, Sérgio Rezende utiliza um fundo azul granulado. No *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie explicam que a cor apareceu bem cedo no cinema e é carregada de intenções. Antes de 1900 cada parte da imagem era pintada a mão e havia uma convenção: “o tingimento azul para as cenas da noite, o tingimento amarelo ocre para a luz elétrica dos interiores, o vermelho para o fogo, e muitos outros às vezes simbólicos” (2003, p. 62).

Moscariello (1985, p. 40) explica que a cor nos filmes deve cumprir uma função não apenas bela, como significativa, podendo assim alterar a escrita fílmica e dizer coisas que não seriam ditas sem a sua intervenção. O uso do azul, para o autor, representa um tom de lucidez. Também cabe ressaltar que o uso do azul por Sérgio Rezende aparece de forma parcial, somente nas cenas noturnas de quando Lamarca já está no sertão nordestino.

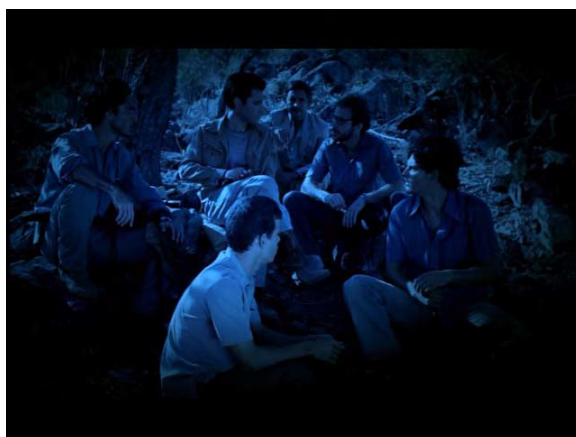


Figura 2 – Tomada noturna da assembléia. Filme: Lamarca

Os militantes, sob a constante liderança de Lamarca, realizam uma assembleia para decidir se a área rural deve ser desmobilizada ou não. Fio (Roberto Bomtempo) avisa que seu contato foi capturado e que os militares não demorariam muito para chegar ao local onde Lamarca está escondido. Durante toda a longa, este personagem é representado como um homem ponderado; pede a Lamarca

para deixar o país quando ainda estão no Rio de Janeiro, evita que Clara vá para o campo para encontrar o amado e explica que o Exército não demoraria a chegar na região para acabar com a operação dos militantes rurais. Ainda assim, seus pedidos nunca são levados em consideração por Lamarca. Em plano médio, Fio caminha e senta em uma roda de seis pessoas.

Fio: A organização se preocupa com a vida de seus militantes, e nós temos condições de retirar você [Zequinha], Cirilo [Lamarca] e o professor daqui. Os outros não são conhecidos, podem ficar.

Zequinha: Discordo, não podemos abandonar um trabalho de anos assim, sem mais nem menos. A gente tem como escapar da repressão. Dentro dos limites da área.

Lamarca: Que exemplo nós vamos dar para a população? E os aliados? A gente fica falando em luta e foge no primeiro susto? (...) Eu só saio com uma deliberação expressa do Comando Nacional. Enquanto isso, nós vamos aguentando por aqui.

Fio: Você ficar é uma loucura, pensa na situação que nós estamos, Cirilo. Nós somos seis, desarmados, meia dúzia de revólveres. É assim que a gente vai enfrentar o Exército?

Lamarca: Não, é com determinação! <sup>5</sup>

Com a ajuda de outro flashback, Lamarca relata a ação do Vale do Ribeira, quando nove homens conseguiram vencer o Exército. Durante algum tempo, o capitão desertor ensinou aos militantes táticas de combate, tiro ao alvo e armadilhas no Vale da Ribeira. Quando descoberto, essa se transformou na primeira oportunidade para o grupo tático do Exército II treinar o que aprenderam no quartel. Os militares se prepararam para uma guerra, enviaram 1500 homens que, segundo Elio Gaspari (2002, p. 200), tinham apenas três meses de instrução e pouca prática de tiro. O grupo liderado por Lamarca contava com 17 homens, oito conseguiram fugir se misturando à população local, dois foram capturados logo de início. Os sete que restaram entraram em confronto direto com a Polícia Militar em duas situações, oito PM's morreram, 14 ficaram feridos e 18 se renderam. O tenente responsável pelo grupo, Alberto Mendes Junior, de 23 anos, foi retido como refém. Porém, com o grupo diminuído a cinco guerrilheiros depois que dois se perderam no mato, o grupo

---

<sup>5</sup> Diálogo extraído do filme Lamarca (1994), de Sérgio Rezende, em decupagem realizada pela pesquisadora.

de Lamarca decidiu matar o tenente que foi sepultado no mato.

Fazendo uma comparação, Gaspari afirma que um dos motivos que transformou o revolucionário Che Guevara em uma lenda heroica foi que, durante o tempo que passou na área rural da Bolívia, ele chegou a capturar trinta militares bolivianos, interrogou todos eles e deixou-os no mato.

Voltando à cena da assembleia, os irmãos de Zequinha – que representam o militante rural – e o Professor abdicam de decidir se a área deve ser desmobilizada. Lamarca e Zequinha querem manter a ação no local e Fio é vencido pela maioria. Mais uma vez percebemos a característica passional dos militantes, beirando o despreparo.

### **3.1.3 Pegar ou não em armas, eis a questão**

Nos itens anteriores, demonstramos que a inocência e o heroísmo são as principais características do personagem Lamarca de Sérgio Rezende. Porém, no longa de Bruno Barreto, *O que é isso companheiro?* (1997), a opção do diretor é de representar os militantes como pessoas cuja inocência é pueril ao invés de ressaltar atos heroicos que eles possam ter realizado. O diretor apresenta, já nos créditos iniciais uma pretensão da qual Sérgio Rezende não se ocupa. Barreto nos informa com letras brancas em um fundo negro que o filme foi baseado em fatos verídicos mas que ele “não se limita à estrita realidade do acontecimento”. O diretor sugere que, se quisesse, poderia ter apenas “contado o que aconteceu”, mas que sua intenção era a de ir além.

Depois, são exibidas imagens de um bucólico Rio de Janeiro dos anos 1960, a música de fundo é Garota de Ipanema, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. As imagens são substituídas por mais textos informando que o Brasil sofreu um golpe militar em 1964. A música serena de Jobim é substituída pelo som em off de gritos de guerra utilizados no período da Ditadura. Outro texto aparece na tela, explicando que o Ato Institucional nº 5 foi decretado em 1968, acabando com a liberdade de imprensa e com os direitos do cidadão. O grito que antes aparecia em off, agora conta com as imagens de Fernando (Pedro Cardoso), Artur (Du Moscovis) e César

(Selton Mello) em uma passeata. Dessa forma, Barreto consegue localizar no tempo a situação que passará a descrever, mas ao mesmo tempo, pode criar a falsa impressão de que, antes do AI-5 não havia repressão.

Finalmente, a imagem passa a ser colorida na próxima cena e a inocência pueril dos personagens se revela. Fernando, César e Artur assistem na TV a chegada do homem à lua. Essa cena antecipa muito a personalidade dos personagens. A casa onde vive Fernando é muito bem equipada, demonstrando que o jovem vivia em uma situação de conforto. Os militantes ironizam a prepotência norte-americana, mas Artur chama a ironia de inveja. Ele afirma que “se fossem os soviéticos vocês estavam babando de prazer”. Assim, entendemos que Artur não concorda com os soviéticos. Fernando responde:

Fernando: Quando a Sputnik foi lançada eu tomei um porre. Depois eu tomei um porre pela Laika.

Artur: Laika?

Fernando: a cachorrinha que os russos mandaram para o espaço. Agora, porre mesmo, porre eu tomei pelo Gagari.<sup>6</sup>

É estranho que Artur não saiba quem é a Laika, visto a notoriedade que o fato ganhou à época. Além disso, Fernando fala que “tomou um porre” pelo Gagari como se isso fosse algo a se comemorar e como se, no contexto, fosse uma manifestação ideológica. Fernando é o mais bem vestido, com camisa social combinando com a gravata, óculos de aros grossos e relógio no pulso. Os outros dois estão de camiseta e calça jeans. Percebemos, assim, que os três amigos são jovens de classe média. Em *Lamarca* a vestimenta dos militantes não chama a atenção, ao contrário do longa de Barreto. Aqui percebemos uma constante preocupação com o figurino e uma imagem limpa dos personagens.

Em outro plano, a câmera enquadra o personagem de Pedro Cardoso e o de Du Moscovis. Na parede vemos um quadro pendurado do filme *Deus e o Diabo na*

---

<sup>6</sup> Diálogo extraído do filme *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, em decupagem realizada pela pesquisadora.



*Terra do Sol*. Previsivelmente, Fernando diz “vamos deixar a lua e voltar para a Terra”. E continua como quem discursa de forma ensaiada:

Fernando: Estamos completando seis meses de imprensa censurada, a extrema direita se instalou no poder e não dá nenhum sinal de que vai sair. Nós queremos saber, Artur, o que você pretende fazer em relação a isso? <sup>7</sup>

Artur se espanta com a pergunta. A câmera agora foca César, sentado no sofá, ele coloca o copo que segurava com força na mesa, fazendo barulho e se levanta com a expressão séria. A câmera o acompanha em travelling até chegar em Artur, e César anuncia que os dois amigos vão aderir à luta armada. A câmera realiza um novo travelling voltando ao mesmo lugar de partida, mas dessa vez ela segue Artur que se senta no sofá com uma cara de dúvida, quase desafio. Ele se apoia em uma almofada, e pergunta “Quantos tiros você já deu na vida, César? Já matou algum passarinho?”. Em close, com cara de absoluta certeza, o personagem de Selton Mello responde que “pode aprender”.

Novamente são apresentados dois pontos de vista, uma forma de ressaltar as contradições vividas pelos militantes revolucionários de esquerda. Artur representa o militante que se recusou a pegar em armas, mesmo com o endurecimento da Ditadura pós AI-5. Portanto, ele é um militante, mas não um guerrilheiro. Artur compara a ideia dos amigos com suicídio e duvida que o amigo César seja capaz de matar. Um clima de tensão é estabelecido entre os dois.

A seguir, caminhando pela rua, Artur diz para Fernando que eles vão legitimar a Ditadura quando pegarem em armas, chama a ideia de “porra louquice” e defende que a luta seja política e não armada. A conversa entre os dois não é tensa como a cena na casa de Fernando, entre Artur e César. Os dois se despedem e Fernando afirma que eles “não vão mais se ver”.

Entretanto, Artur aparece novamente, aos 46 minutos do filme. Fernando o encontra em frente ao teatro onde Artur vai apresentar a obra de Henrik Ibser, *Casa*

---

<sup>7</sup> Idem 6.

de *Boneca*, que se passa em uma realidade alternativa no século XIX. Artur questiona se Fernando está participando do sequestro do embaixador americano.

Artur: “Em situações excepcionais os juristas da Ditadura sempre encontram um modo para resolver as coisas”. Acha que não reconheço o seu estilo?

Fernando: Você me super-estima.

Artur: Será?

Fernando: E você, como é que se sente aí no século XIX?

Artur: Mais próximo da realidade que você. Gibson tem mais estilo do que esse seu teatro de horror. Sequestrar embaixador é atirar no soldado que carrega bandeira branca, Fernando.

Fernando: Não seja tão dramático.

Artur: Vocês e os militares são as duas pontas da ferradura. Parecem distantes, mas na verdade estão bem próximos.

Fernando: Vou te dizer uma coisa, um dia, quando contarem a história do nosso tempo, todo mundo vai saber que um grupo de pessoas pegou em armas para lutar contra a Ditadura. Isso é importante, muito mais do que você pensa. Nem todo mundo se escondeu em uma casa de boneca.<sup>8</sup>

Um exemplo de Bruno Barreto não se limitar à “estrita realidade do acontecimento” é o fato de atribuir a autoria da carta de resgate enviada aos militares ao personagem que representa Fernando Gabeira. Mais tarde, o autor do livro *O que é isso companheiro?* deixou muito claro que a carta foi escrita, na verdade, por Franklin Martins. É a esta carta que Artur faz referência ao dizer que reconhece o estilo de Fernando. Podemos dizer que Artur é, aparentemente, o mais coerente, ou ao menos é isso que Barreto quer que pensemos. Quando confronta César, premedita algo que acontece mais tarde no filme, o personagem de Selton Mello realmente não consegue atirar em um soldado e é capturado pela Ditadura logo na primeira ação da qual participa. Para piorar, delata os companheiros sem demora.

### 3.2 Jonas e as mulheres

---

<sup>8</sup> Diálogo extraído do filme *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, em decupagem realizada pela pesquisadora.

Analisando a representação dos personagens femininos em ambos os filmes, percebemos que o discurso fílmico acerca das mulheres e o papel delas nas ações revolucionárias é diferenciado daquele ocupado pelos homens. O primeiro exemplo pode ser encontrado nos diálogos da militante Clara, amante de Lamarca. A mulher passa a questionar as próprias razões para militar no momento em que se afasta do companheiro. Em Salvador, ela discute com Fio, que se recusa a leva-la até o sertão onde o capitão está escondido. Em todos os momentos do longa, a motivação de Clara está sempre relacionada à paixão que sente pelo protagonista. Fio deixa o apartamento e Clara diz “têm horas que a militância me parece insuportável”. Essa frase deixa transparecer que, para Clara, militar significa estar perto de Lamarca. Também temos uma militante criticando um companheiro e a sistemática do Comando.

Em outro momento, mais uma vez lamentando a distância de Lamarca, Clara diz que a expectativa de vida de um guerrilheiro é pequena, mas que a única coisa que a angustia é saber quando estará perto do homem que ama. Os diálogos de Clara que não são travados com o próprio Lamarca são sempre sobre ele.

No já citado *A Ditadura Escancarada* (2002), o autor nos informa características da verdadeira Clara que entram em confronto com a representação da amante de Lamarca de Sérgio Rezende. Ao contrário do que o filme relata, a psicóloga Lara Lavelberg, de 25 anos, não foi para o Vale do Ribeira atrás do ex-capitão, e sim para ensinar marxismo no campo de treinamento. Gaspari explica que Lara era uma mulher bonita, com enormes olhos claros, “musa da VPR”; mas também uma mulher decidida, de classe média alta, residente do bairro Ipanema na zona sul do Rio de Janeiro, que larga tudo isso para entrar na organização ainda estudante. A forma como Lara morre também revela uma personalidade forte. Os militares descobrem o local onde estava escondida e cercam todo o quarteirão de prédios do bairro Amaralina, em Salvador. Lara Lavelberg conseguiu pular, por um pequeno vão, de um apartamento para o outro. Mas a polícia não economizou em gás lacrimogêneo e a mulher, encurralada, atirou contra o próprio peito atingindo parte do coração e o pulmão. Lara morreu a caminho do hospital.

Em *O que é isso companheiro?* (1997), Barreto nos proporciona a representação de dois modelos de mulheres militantes. A masculinizada Maria (Fernanda Torres) que, ainda assim, chora e tem medo de morrer; e a submissa, obediente e silenciosa René (Cláudia Abreu).

Como liderança do grupo, Maria sempre mantém uma postura de afastamento e, em alguns casos, de frieza. Quando César, rebatizado como Oswaldo, é capturado, a personagem o acusa de ser “fraco” e “estúpido”. Também prevê que ele iria delatar os companheiros. A “companheira Maria” é masculinizada. No discurso de quando se apresenta aos novos integrantes do MR-8, veste uma camisa social azul-marinho e uma calça jeans preta. A câmera acompanha a sua entrada no cômodo até focá-la em close. Em travelling, vemos Maria caminhando rumo aos novos integrantes, até ficar de perfil para a câmera, demonstrando estar paralela aos outros. É possível notar que ela também não usa brincos. O próximo plano segue em travelling horizontal, mostrando a expressão dos novatos enquanto Maria conta das assassinatos e desaparecimentos de membros do MR-8. Antecipando a tensão no relacionamento entre Fernando e Maria, que permaneceria até o momento em que os dois começam a ter um relacionamento amoroso, a câmera acompanha o olhar de Fernando, rebatizado como Paulo, que busca o reflexo da mulher em um espelho posicionado próximo aos dois. Ao notar que é observada, Maria chega a gaguejar e a interromper seu discurso. Ela continua com a voz mais firme do que antes e chama a atenção do homem. Mais um exemplo da tentativa de Barreto de diferenciar as duas mulheres acontece com um primeiríssimo plano no perfil de René, que mantém uma expressão assustada e usa uma faixa no cabelo azul bebê.

Maria: O MR-8 é uma organização com muitos serviços prestados contra a Ditadura Militar no Brasil. Muitos dos nossos companheiros já caíram, alguns estão mortos e outros sofrem bárbaras torturas nas mãos de militares. O destino dos nossos companheiros mortos pode muito bem ser o meu destino ou o destino de vocês aqui dentro.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Diálogo extraído do filme *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, em decupagem realizada pela pesquisadora.

Nesta cena fica muito claro o emprego do ângulo adequado. Segundo Moscariello (1985, p. 29), não basta saber para onde olha a câmera, mas também entender de onde ela olha. Afinal de contas, como já sabemos, a câmera pretende escrever uma história. Assim, quando Barreto decide focar uma Maria desconcertada e uma René assustada, ele o faz conscientemente.

Todas as vezes que a objetiva se movimenta em busca de pontos de vista, peregrinos ou incômodos, não o faz decerto por se encontrar em estado de embriaguez. Fá-lo para se acautelar frente a qualquer perigo escondido, ou para exprimir um parecer sobre aquilo que mostra (MOSCARIELLO, 1985, p. 30).

Há apenas dois momentos em que Maria baixa a guarda, os que se mantêm submissa às ordens de Jonas - que analisaremos mais tarde neste subcapítulo ao falarmos de truculência - e aqueles em que está com o amado, Fernando. Perto dele ela se permite assumir o “medo de morrer” e assume que seu verdadeiro nome é Andréia. A cena em que Fernando a beija pela primeira vez representa o momento em que a Maria, que lidera e é masculinizada, abre mão da armadura. Bastante desconcertada, Maria se enrubesce. Pergunta ao homem o que ele está fazendo, ao que ele responde, simplesmente, “isso é um beijo, Maria”. Assim, Bruno Barreto pode nos conduzir a interpretação de que, até mesmo as mulheres que aparentam independência e rigidez, procuram um amor para revelar seus segredos e para se permitir uma sensibilidade que lhe seria natural. A cena não conta com trilha sonoras.

Entretanto, Maria se diferencia de Clara do filme *Lamarca* (1994). Ela se relaciona com Fernando, mas ele não é o motivo pelo qual milita ou o assunto dos seus diálogos. Pelo contrário, nas cenas finais do filme, a personagem de Fernanda Torres se mostra muito mais otimista quanto à Revolução do que o homem. Não representa, portanto, a mulher cegamente apaixonada.

Já a personagem interpretada por Cláudia Abreu representa a boa-moça. Ela é feminina, bem arrumada e obediente. Tem pouquíssimas falas e em nenhuma delas questiona as ordens recebidas. É escolhida para usar sua feminilidade e obter

informações seduzindo o chefe de segurança da embaixada norte-americana. Lava a camisa do embaixador e cuida do ferimento que este sofre durante o sequestro. É a mulher cuidadosa, “prendada” e educada.

René, assim como Jonas, foi criticada pelos militantes que realmente participaram do sequestro do embaixador, no documentário de Silvio Da-Rin, *Hércules* 56. A personagem de Cláudia Abreu representa a ex-guerrilheira Vera Sílvia Magalhães, a Marta, estudante de economia de 21 anos. Utilizando novamente o livro de Elio Gaspari (2002, p. 89), descobrimos que Vera foi a responsável por conseguir informações sobre a rotina de Elbrick e de informar o comando sobre a ação que realizariam. Fingindo ser uma empregada doméstica à procura de emprego, Vera chamou atenção do chefe da vigilância da embaixada que lhe mostrou os jardins e os carros. Porém, Vera não dormiu com o segurança. Além disso, em contraste com uma Cláudia Abreu sempre calada, o livro de Gaspari nos traz um depoimento de Vera relatando a dor de ter que deixar o país por sentir compromisso com os mortos. Depoimento que não condiz com a personalidade da René de Bruno Barreto.

Eram meus amigos, era minha vida — e minha morte. Essa contradição eu tinha de viver. Fora dali eu era o quê? Não tinha identidade (...) A gente ficava mais pelo aspecto ético, moral... que outros companheiros já morreram... aquele negócio todo (GASPARI, 2002, p. 349).

Neste caso, caberia um estudo quanto à representação da mulher militante nos filmes nacionais sobre a Ditadura Militar. Pois, encontramos estereótipos de gênero, tão comuns às telenovelas e à publicidade. Sabemos que os estereótipos são utilizados pelos meios de comunicação social para alterar as representações relacionadas à “edificação de condutas” (Jodelet, 2001, p. 30).

Em oposição à fragilidade das personagens femininas; outra figura fundamental à esta análise é Jonas, interpretado por Matheus Nachtergaele, representação da truculência. Este e Toledo (Nélson Dantas) fazem parte da Ação Libertadora Nacional (ALN) e foram chamados para “trazer a sua experiência de luta em São Paulo e auxiliar o Movimento Revolucionário 8 de Outubro nesta missão”, de

acordo com as palavras de Maria, liderança do MR-8. Em câmera baixa temos um close em Jonas, ressaltando sua figura:

Jonas: Eu vou ser breve e objetivo, eu não solicitei o comando dessa operação, ele me foi oferecido. Por isso eu quero deixar bem claro que a partir de agora, quem dá as ordens aqui sou eu. As minhas ordens serão obedecidas cegamente, sem qualquer tipo de discussão. Nós seremos um grupo unido, coeso e disciplinado, nossa tarefa é difícil e não permite vacilações. Eu quero avisar que eu mato o primeiro que vacilar ou discordar, e que, se um segundo houver, eu mato também o segundo. Eu fui claro?<sup>10</sup>

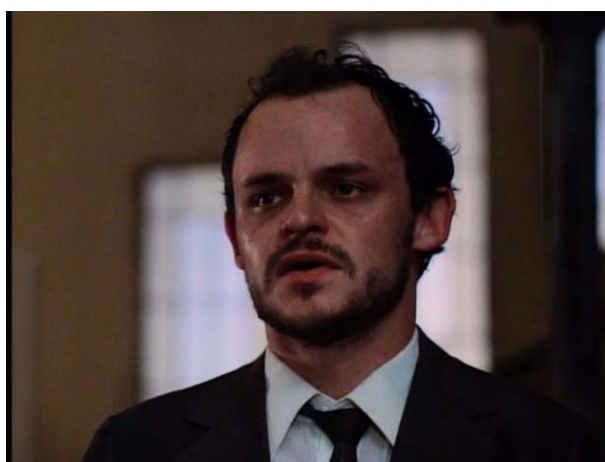


Figura 3 – Jonas se apresentando. Filme: O que é isso companheiro?

Enquanto Jonas explica seus métodos, a câmera primeiro em close em Maria e depois em travelling por todos os outros militantes, vai mostrando a feição dos personagens que, de alegria se transforma em preocupação e incômodo. A trilha sonora também se encarrega de nos fazer perceber o desconforto. Uma música instrumental de suspense acompanha as palavras de Jonas. Em outro momento, Jonas conversa com Toledo e chama os outros militantes de “crianças”, “aventureiros” e “um bando de amadores”. Toledo, que representa o militante experiente, defende os integrantes do MR-8 e pede a Jonas para não subestimá-los.

O personagem Jonas foi alvo de muitas críticas na época do lançamento do filme. Ele representa Virgílio Gomes da Silva, o Lonas, então com 36 anos, operário,

---

<sup>10</sup> Diálogo extraído do filme O que é isso companheiro? (1997), de Bruno Barreto, em decupagem realizada pela pesquisadora.

ex-boxeador e veterano da primeira leva enviada a Cuba. No documentário de Silvio Da-Rin, *Hércules 56*, os participantes do sequestro, reunidos em uma roda, comentam que Virgílio comandou a operação com “convicção” e “firmeza”. Entretanto, o Jonas de Matheus Nachtergaele beira a crueldade, trata os companheiros com indiferença e grosseria. Age da mesma forma com o embaixador. Ao interrogá-lo sobre as ações da CIA, agência de inteligência dos Estados Unidos, Jonas sugere que o refém será torturado e que morrerá com um tiro na cabeça caso o Governo brasileiro não atenda as exigências do grupo.

### **3.3 A causa que precede a ação**

Já isolado no ambiente hostil do sertão, ouvimos em off a voz de Paulo Betti no que depois percebemos ser uma carta que o herói escreve para os filhos ao cair da tarde. Os seus motivos ficam claros:

Lamarca: Meus filhos, quando vocês sentirem saudades de mim, lembrem-se que aqui no Brasil existem muitas crianças que passam fome, que andam descalças, sem escola, que sofrem e veem seus pais sofrerem. Eu fiquei aqui para lutar e acabar com isso. Não chame ninguém de senhor, porque ninguém é senhor de ninguém. Respeitem os mais velhos, mas exijam que respeitem vocês.<sup>11</sup>

Esta é uma característica em *Lamarca* que não se repete no filme *O que é isso companheiro?*. O capitão, a todo o momento, deixa clara a sua motivação que, como já vimos, é cega e ingênua. Lamarca só titubeia quando, já doente, descobre que Clara se matou em Salvador. Mas nem isso o leva a questionar o sucesso da Revolução.

Na cena final não há nenhuma trilha sonora e os policiais andam lentamente para não acordar os dois militantes. O silêncio dura quase dois minutos e trinta segundos e termina com o major armando sua metralhadora. Moscariello explica (1985, p.38) que o silêncio pode ser utilizado para libertar as imagens das suas

---

<sup>11</sup> Diálogo extraído do filme *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, em decupagem realizada pela pesquisadora.



coordenadas espaço-temporais, ao ponto de transformar o que vemos na tela, não em uma perseguição somente, mas no conceito sensível de estarmos sendo perseguidos.

Lamarca, o herói de Sérgio Rezende, é alvejado ainda deitado e forma a imagem de um homem em uma cruz. Já Zequinha consegue correr até chegar próximo a uma cerca, ele se vira para atirar, mas é acertado e, antes de cair, grita: “Viva a revolução”. A imagem de Lamarca é transformada em uma fotografia preto e branca, com a legenda “Sertão da Bahia. 17 setembro 1971”.



Figura 3 – A morte de Lamarca formando uma cruz. Filme: Lamarca

### 3.4 Um sonho que não deu certo

Ao contrário do longa de Sérgio Rezende, em que a motivação de Lamarca está sempre muito clara; Bruno Barreto não se preocupou com essa questão. Fernando, ao explicar para Artur que decidiu “pegar em armas”, cita a censura à imprensa, mas de forma quase indiferente. Enquanto isso, Lamarca fala sobre as conjunturas sociais e como as crianças passam fome no Brasil. “Fiquei aqui para acabar com isso”, explica o capitão desertor.

Guido Bilharinho no livro *Cem anos de cinema brasileiro* (1997), explica que, em teoria, o filme de Bruno Barreto deveria ter se preocupado com a isenção política-ideológica pelo fato de focalizar fatos reais, mas que foi alvo de

contestações por parte de militantes que se sentiram ofendidos com a representação.

“A isenção fica, por sua vez, objetivamente comprometida, entre outros fatores, pela não explicitação das razões fundamentais e permanentes que informam o posicionamento dos sequestradores e ao atribuir-lhes, por meio da fala de um dos torturadores, para justificar sua atividade, possíveis atrocidades se conquistassem o poder”. (1997, p. 160)

Ao mesmo tempo que Barreto cria um Jonas frio e cruel, ele nos apresenta um militar e torturador humanizado. Henrique (Marco Ricca) sente remorso ao aplicar as torturas nos jovens militantes de esquerda e sofre de insônia. O diálogo é acompanhado por uma trilha sonora instrumental triste e Henrique acaba caindo em lágrimas, no colo da mulher. Ele explica que torturar “é o meu trabalho”.

Henrique: Você pensa que eu faço isso por que? Por que me dá prazer? Por que eu quero essa glória no meu currículo? Olha, tenta entender. Esses terroristas, eles se organizam como um bando de cegos. Ninguém conhece quase nada sobre a organização em que eles atuam e as poucas pessoas que eles conhecem, usam todos nomes falsos. A tática deles é essa. Ou você tortura e logo, ou não avança nas investigações. Essa é a lógica da guerrilha, se você não tortura eles vencem. Se você tortura eles vencem também, acabam te denunciando como exemplo de barbárie. É uma grande hipocrisia mas que funciona, e como funciona.

O diálogo acontece no quarto do casal, naturalizando a situação. Quando Henrique admite para a mulher que está torturando, Barreto nos presenteia com uma música instrumental triste, quase fúnebre. Recorrendo novamente à Moscardiello, entendemos que este tipo de auxílio da música, “produz um efeito dissonante que arrefece a atmosfera semântica do filme e gera um clima de angústia lúcida” (1985, p. 38).

Assim, temos uma cena em que somos levados a acreditar na justificativa do torturador. Quando Henrique explica o fato de estar tendo insônia, afirma que os militantes são, em sua maioria, “crianças inocentes e cheias de sonhos, apenas

crianças usadas por uma escória perigosa e, se essa escória chegar ao poder, não vai haver apenas tortura mas muito fuzilamento sumário”. Em contrapartida, não ficamos sabendo, em nenhum momento, da motivação dos militantes políticos. Como se esses não tivessem razões para agir da forma como agiam; o torturador sim.

Além disso, o longa de Barreto acompanha um pessimismo sem lugar de fala. Mesmo com o sucesso do sequestro do embaixador norte-americano que resultou na soltura de 15 presos políticos, Fernando se lamenta com Maria um mês após o ocorrido.

Maria: Dizem que, no último disco do Gil, parece que ele grita a palavra Marighella, no meio de uma canção.

Fernando: E daí?

Maria: E daí que eu acho isso uma coisa importante. É o nome de um líder revolucionário nosso dentro da música popular brasileira. Eu acho isso importante.

Fernando: Mas será que é verdade?

Maria: Parece que você tem que ouvir o disco de trás pra frente que dá para ouvir a palavra Marighella direitinho.

Fernando: É Maria, mas ninguém ouve música de trás pra frente. Foi um sonho que não deu certo. A gente está falando para o vento, ninguém quer ouvir o que a gente tem para dizer. Seu nome não é Maria, é Andréia.<sup>12</sup>

Maria começa a chorar. Ao fundo ouvimos o som de uma goteira, combinando com a pobreza do local. A mulher deixa o cômodo para ir ao banheiro, Fernando a chama e, ao não receber resposta, percebe que os militares invadiram o local. Uma trilha sonora de suspense acompanha a tentativa de Fernando de fugir. Mas ele é baleado e capturado.

Mesmo com a humanização do torturador Henrique, Barreto nos apresenta uma cena de tortura em que Fernando é abusado. Ao final, percebemos que a

---

<sup>12</sup> Diálogo extraído do filme *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, em decupagem realizada pela pesquisadora.

violência contra a personagem Maria foi ainda pior, pois esta aparece de cadeira de rodas, muito magra. As duas cenas não chegam a denunciar a tortura, apenas relatam que ela existiu. Ao final do longa, Barreto utiliza do mesmo recurso de Sérgio Rezende. A foto dos militantes fica preto e branco, até desfocar. Letras brancas, em inglês, informam que o embaixador norte-americano retornou para seu país e que em 1979 o Governo brasileiro concedeu anistia a todos que participaram de crimes políticos durante a Ditadura Militar. Informa ainda que, após o sequestro, o Brasil só teve eleições democráticas depois de vinte anos.

#### **4 Considerações finais**

Após análise dos filmes escolhidos, percebemos que os militantes políticos são retratados de forma estereotipada. A inocência heróica em *Lamarca (1994)* demonstra que Sérgio Rezende não se preocupou em representar o personagem histórico sem endeusá-lo. Quando confrontamos as histórias de Lamarca, como as relatadas no livro de Elio Gaspari, com o personagem de Paulo Betti, percebemos um esforço fora do comum para manter sua imagem intacta. Lamarca abandonou o Exército, mandou os filhos e a mulher para outro país, mas o fez sempre em nome de um ideal. A inocência também está presente nos personagens do longa de Bruno Barreto, com a diferença de que, ao contrário de Lamarca, esses não são representados como heróis. São, durante vários momentos e diálogos, caracterizados como jovens que não sabem o que estão fazendo.

Também percebemos uma cega obediência dos militantes ao Comando da organização da qual fazem parte. Os jovens que participaram do sequestro do embaixador suíço com Carlos Lamarca queriam matar o refém sem levar em consideração a forma como o povo brasileiro enxergaria o episódio. Em *O que é isso companheiro? (1997)* os militantes apresentam falhas de caráter ainda mais graves. Jonas, personificação da truculência, despreza os companheiros de ação e jura que matará o primeiro que desobedecê-lo. Os outros obedecem calados e amedrontados aos mandos e desmandos do personagem de Matheus Nachtergaele.

Tanto em *Lamarca* quanto em *O que é isso companheiro?* percebemos ainda uma submissão das personagens femininas, sempre deixadas de lado ou à margem do homem que amam. Clara, amante de Carlos Lamarca, chega a ignorar a própria Ditadura ao citar que a única coisa que a incomodava era saber quando veria o amado novamente. Um explícito distanciamento das características da verdadeira Clara, psicóloga que ensinava marxismo desde a adolescência. No longa de Barreto, há a mulher que usa sua feminilidade para conquistar o que quer; que lava roupas, cozinha e cuida do ferimento do homem. Há ainda a personagem de Fernanda Torres, Maria; que deveria chefiar a ação, mas abre mão de seu poder assim que o personagem Jonas – já citado – entra em foco. Maria sente medo de morrer, mas não sente medo de amar. Como se, mesmo em uma situação extrema como um regime ditatorial, a mulher sempre estivesse preparada para ocupar o “lugar de mulher”.

Também falta ao longa de Bruno Barreto um diálogo em que a intenção dos militantes seja explicitada. Dessa forma, chegamos à conclusão de que os filmes analisados, que poderiam auxiliar no crescimento político e no engajamento de sujeitos que não vivenciaram a Ditadura Militar, acabaram transformando um período de terror, em pano de fundo para histórias rentáveis. Mesmo que Sérgio Rezende tivesse a pretensão de aflorar um debate acerca do neoliberalismo com sua versão da história de Lamarca, isso não aconteceria pois o personagem parece irreal. O filme de Barreto ainda conta com uma mensagem explícita de alienação, em que o próprio Fernando Gabeira, na pele do autor Pedro Cardoso, não se sente orgulhoso de seus feitos. Aos que buscam nos filmes a representação do militante como pessoas engajadas, que poderiam inspirar os jovens de hoje a serem cidadãos mais conscientes de seu passado histórico e mais respeitosos quanto à democracia, não verão este objetivo cumprido.

## 5 Bibliografia

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo, São Paulo: Companhia de Letras, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1995

\_\_\_\_\_. Tradução: Marina Appenzeller. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994

BILHARINHO, Guido. **Cem anos de cinema brasileiro**. Uberaba, Minas Gerais: Triangulino de Cultura, 1997

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo, São Paulo: Brasiliense, 1991

CALDAS, Ricardo Wahrendorff e MONTORO, Tania (coord). **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. Brasília, Distrito Federal: Casa das musas, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo, São Paulo: Brasiliense, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História** – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH, Sandra (org.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

GUARESCHI, Pedrinho (org.) **Os construtores da informação: meios de comunicação, ideologia e ética**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Coleção Dimensões. Tradução: Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

NAGIB, Lucia, **O cinema da retomada**. São Paulo, São Paulo: Editora 34, 2002.

NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção (org.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo, São Paulo: Art Editora, 1990.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e Silva. **Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Sulina, 2009.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Coedição Alhambra – Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## **6 Filmografia**

**Lamarca**. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Mariza Leão e José Joffily. Intérpretes: Paulo Betti, Carla Camurati, José de Abreu, Deborah Evelin, Eliezer de Almeida, Ernani Moraes, Roberto Bomtempo. Roteiro: Alfredo Oroz e Sérgio Rezende. Baseado no livro *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda (130 min). Rio de Janeiro, 1994. Sinopse: O filme focaliza o último ano da vida de Carlos Lamarca (1971), e através de flash-backs, mostra a sua história. Trata-se de uma interpretação da história verídica da vida do personagem. O capitão Carlos Lamarca, um dos melhores atirador do exército brasileiro, rebela-se contra os militares no poder e adere a guerrilha de esquerda. Transforma-se num revolucionário, que sonhava com um país livre de injustiças, opressões e misérias.

**O que é isso companheiro?** Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luis Carlos Barreto. Intérpretes: Alan Arkin, Fernanda Torres, Pedro Cardoso, Luis Fernando Guimarães, Cláudia Abreu, Nélon Dantas, Matheus Natchergaele, Maurício Gonçalves, Caio Junqueira, Selton Mello, Du Moscovis, Caroline Kava, Fernanda Montenegro, Lulu Santos, Milton Gonçalves, Othon Bastos. Roteiro:

Leopoldo Serran. Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira (105 min) Rio de Janeiro, 1997. Sinopse: Trata-se da história do sequestro do embaixador dos Estados Unidos Charles Elbrik ocorrido em Setembro de 1969. O sequestro é realizado por um grupo de jovens, pertencentes ao Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) que se une a outro grupo guerrilheiro Aliança Libertadora Nacional (ALN). Os guerrilheiros condicionam a soltura do embaixador, a leitura de um manifesto nos principais meios de comunicação no horário nobre e a libertação de quinze companheiros presos.